

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*SAM ET M. YAHORI ET L'ÉTERNELLE FIANCÉE :*

L'ART DU DÉTOUR ET L'ÉPREUVE DU FANTÔME

COMME GÉNÉRATEURS D'UNE FORME D'ÉCRITURE DRAMATIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

CATHERINE RUEL

AVRIL 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

À Martine Beaulne, pour son soutien continu et encourageant, pour ses conseils judicieux et ses connaissances précieuses sur le Japon. Ce fut un privilège pour moi d'avoir ces discussions passionnantes sur le théâtre et l'écriture.

À Josette Féral, Enrico Pitozzi, Geneviève Billette et Marie-Christine Lesage, pour m'avoir transmis la passion de la recherche.

À Milena Buziak, Andrea Ubal, Marie-Eve Huot et Suzanne Lebeau pour avoir prêté leur précieux talent à cette étape importante de la création du texte *Sam et M. Yahori*.

Aux comédiens Maxime Després, Anne Paquet et Jean-Guy Viau pour avoir si bien donné vie à mes fantômes.

À Monique, lectrice curieuse et rigoureuse qui m'a suivie tout au long de la maîtrise.

À Alexandre, pour son amour inconditionnel, sa patience et son questionnement pertinent et générateur.

## TABLE DE MATIERES

RESUME	V
INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE	
TEXTES DRAMATIQUES	4
<i>SAM ET M. YAHORI</i>	5
<i>L'ÉTERNELLE FIANCÉE</i>	27
DEUXIEME PARTIE	
L'ART DU DETOUR ET L'ÉPREUVE DU FANTOME COMME GENERATEURS D'UNE FORME D'ECRITURE DRAMATIQUE	58
CHAPITRE I	
L'ART DU DÉTOUR ET L'ÉPREUVE DU FANTÔME	59
1.1 L'art du détour	60
1.1.1 L'auteur-rhapsode	61
1.1.2 La déformation qui informe	62
1.1.3 Jeux de rêve	64
1.2 Le fantôme et l'ambiguïté	66
1.2.1 Un théâtre comme territoire de dialogue avec les morts, un théâtre à l'épreuve du fantôme	68
1.2.2 L'ambivalence des fantômes	69
1.2.3 Art de la croyance	72
CHAPITRE II	
UN DÉTOUR VERS L'AUTRE	76
2.1 Ma rencontre avec Murakami	76
2.2 Japon, culture et esthétique	77
2.2.1 Le <i>ma</i> : l'intervalle et le sacré	78

2.2.2 Éloge de l'ombre	79
2.2.3 La culture de l'ombre et l'ambiguïté	80
2.2.4 Réalisme magique et symbolisme, un outil pour la quête d'identité	82
2.2.5 L'amour et le néant	84
2.3 Le nô et le chemin	86
2.3.1 Le nô, un art de tension de l'entre deux	87
2.3.2 La fleur et la concordance	89
2.3.3 Le nô et l'art du détour	90
2.4 Acteurs-Auteurs ou écrire avec le corps	92
CONCLUSION	94
BIBLIOGRAPHIE	97

## RÉSUMÉ

Mon mémoire de recherche-création consiste en l'écriture de deux courtes pièces *Sam et M. Yahori* et *l'éternelle Fiancée*, qui tissent une relation entre mon imaginaire et certains procédés d'écriture et thématiques des formes de la culture japonaise. J'ai tenté de faire émerger, au cœur de mon écriture, un espace dramatique ouvert sur l'invisible qui favoriserait l'apparition d'un irreprésentable au théâtre, le fantôme.

Dans l'apport théorique qui accompagne mes courtes pièces, je retrace les questionnements, les influences et les notions qui ont guidé, nourri et façonné mes textes dramatiques. Le premier chapitre de cette réflexion traite des stratégies du détour élaborées par Sarrazac qui permettent de renouveler la forme dramatique.    l'aide des réflexions de Monique Borie sur un théâtre    l'épreuve du fantôme, je fais des liens entre les stratégies du détour et la présence de la figure du fantôme et de son ambiguïté fantastique dans mes textes dramatiques.

Le deuxième chapitre retrace le chemin d'un autre détour, celui vers l'étranger, le Japon, dont la porte d'entrée est le romancier japonais Haruki Murakami, qui donne une place particulière aux fantômes. Ceci m'amène à découvrir les fondements de l'esthétique japonaise où je découvre une culture de l'éphémère et de l'ombre. Nourrissent ma réflexions, Tanizaki et son *  loge de l'ombre*, Agnès Giard, qui explique la conception japonaise de l'amour en lien avec les concepts du vide et de la mort et finalement, les traités de Zeami. où l'écrivain japonais nous révèle certains principes esthétiques du n  , dont le principe de *concordance* et de *l'insolite*. J'explique comment ces découvertes sont en résonnance avec une intimité et comment elles s'inscrivent dans ma démarche d'écriture d'un théâtre    l'épreuve du fantôme.

**MOTS CLÉS :** Le détour, le fantôme, l'ambiguïté, le n  , l'ombre, Haruki Murakami.

## INTRODUCTION

Mon mémoire de recherche-création consiste en l'écriture d'un texte dramatique qui tisse une relation entre mon imaginaire et certains procédés d'écriture et thématiques du romancier japonais Haruki Murakami, comme le réalisme magique, la quête d'identité, la structure dramatique et certains thèmes de la dramaturgie du théâtre n   dont l'amour, la mort et le suicide qui ont inspiré l'univers dramatique de mes textes. J'ai tenté de faire émerger, au cœur de mon écriture, un espace dramatique ouvert sur l'invisible qui favoriserait l'apparition d'un irreprésentable au théâtre, le fantôme.

Comment un dialogue avec la mort et l'invisible se concrétise-t-il dans un texte dramatique ? Comment un métissage entre mon univers intime et ces fragments de culture japonaise, à travers les œuvres de Haruki Murakami et le théâtre n  , inspirerait-il la création d'un théâtre comme site de l'apparition, d'un théâtre    l'épreuve du fantôme ? Ces détours vers l'étranger qui m'amènent à observer ma réalité à partir d'un Japon fantasmé, mais aussi à partir du monde des morts, favoriseront-ils l'émergence d'une forme renouvelée qui corresponde à une représentation poétique du monde qui m'est propre ?

La création de mes textes dramatiques a servi de révélateur, d'empreinte, de cartographie de mon cerveau en me faisant découvrir des pièces hab  t  es par des personnages jusqu'alors inconnus de moi. Le mémoire tente de retracer les questions et découvertes qui ont surgi avant, pendant et après la création. En m'inspirant de ce que Haruki Murakami et de ce que certaines formes d'expression de la culture japonaise avaient laissé comme traces dans mon imaginaire, j'ai écrit deux courtes pièces qui constituent la première partie du mémoire. Dans *Sam et M. Yahori*, je crée une rencontre entre Sam, un jeune québécois suicidaire, et M. Yahori, un vieux Japonais aveugle et prisonnier de ses images d'Hiroshima. Le lien entre les deux personnages se crée gr  ce à une jeune Japonaise rencontrée par Sam lors d'un voyage et



qui ressemble étrangement à la jeune amoureuse de M.Yahori, alors qu'il était encore au Japon.

Le deuxième texte, *L'éternelle fiancée*, s'inspire du nô traditionnel. Sur la route de la Baie James, l'hiver, un jeune homme, immobilisé par une panne de voiture, se fait embarquer par une mystérieuse vieille dame qui tente de le séduire. La dame rajeunit sous ces yeux et devient flamboyante. La pièce se termine alors sur l'ambiguïté d'un rêve. Les deux histoires se passent dans un Québec contemporain et les protagonistes parlent une langue québécoise et par l'entremise de leur rencontre avec M. Yahori et Mademoiselle, ils rencontrent l'étrange, l'autre. La forme des deux textes, inspirée des formes de la culture japonaise, amène aussi une part étrangère dans les pièces.

L'apport théorique qui accompagne les courtes pièces constitue la deuxième partie du mémoire. Il tente de retracer les questionnements, les influences et les notions qui ont guidé, nourri et façonné les textes dramatiques. La réflexion se développera principalement autour des assises théoriques suivantes : L'auteur-rhapsode et les stratégies du détour, notions développées par Jean-Pierre Sarrazac dans plusieurs de ses ouvrages dont *L'Avenir du drame* et *La parabole ou l'enfance du théâtre*. J'y aborderai, entre autres, la parabole et l'effet d'étrangeté ; le théâtre et l'épreuve du fantôme, réflexions soutenues par Monique Borie dans son ouvrage *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, où elle revisite des formes de théâtre plus anciennes et fait intervenir des metteurs en scène et théoriciens tels Gordon Craig et Genet. Elle revendique un retour du théâtre "tourné vers l'invisible". Les procédés d'écriture et les thématiques des œuvres de Haruki Murakami seront exposés, en particulier le réalisme magique et la quête d'identité énoncés par Matthew Strecher dans son article *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Haruki Murakami* où il définit le réalisme magique comme quelque chose d'étrange qui survient dans un contexte réaliste et extrêmement détaillé, quelque chose de trop étrange pour qu'on y croie (1999, p. 272). Le Japon et son esthétique seront traités à partir de certains ouvrages dont *L'Éloge de l'ombre* de Junichiro Tanizaki, qui retrace les origines de l'esthétique japonaise à travers la « culture de l'ombre » au Japon, *Les histoires d'amour au Japon*, où l'auteur Agnès Giard retrace les liens entre les mythes fondateurs japonais et la conception de l'amour et l'expérience du vide dans le Japon moderne. La structure dramatique et les thématiques spécifiques au théâtre nô y



seront aussi développées à travers les traités de Zeami. où l'écrivain japonais nous révèle certains principes esthétiques de nô, dont le principe de *concordance* et de *l'insolite* et *l'éclosion de la fleur*.

**PREMIÈRE PARTIE**

**TEXTES DRAMATIQUES**

*SAM ET M. YAHORI*

**PERSONNAGES**

*M. YAHORI : Un vieil homme, aveugle. C'est un Japonais.*

*SAM: Garçon d'environ 16 ans, habite le même immeuble que M. Yahori.*

**LE LIEU**

*Un toit dans la ville.*

*Autour du toit, le vide.*

*Le matin.*

*M. Yahori est sur le toit. Sam monte l'escalier.*

SAM

Monsieur Yahori?

*Il aperçoit M. Yahori.*

SAM

Ah ...Euh... Bonjour, Monsieur Yahori. *Ohayo gozaimasu...*

*Silence.*

SAM

C'est Mme Bouchard qui m'a dit que je vous trouverais ici. La madame qui a des fleurs en plastique sur son balcon là... Je m'appelle Samuel. Sam. J'habite en face de chez vous. Vous m'avez jamais vu, mais moi je vous vois souvent dans le couloir. J'essaie tout le temps de devenir un fantôme quand on se croise. Pour pas vous déranger. Mme Bouchard m'a dit qu'il faut pas vous déranger. D'ailleurs... j'm'excuse de vous déranger...

*Très lentement, M. Yahori va s'asseoir.*

SAM

J'aurais peut-être besoin de votre aide Monsieur Yahori. J'ai reçu un message. J'aimerais ça savoir ce qui est écrit dedans. Y'est en japonais.

*M. Yahori ne répond pas.*

SAM

Vous parlez français... je pense?

*M. Yahori ne parle toujours pas, mais il écoute.*

*Temps.*

SAM

C'est peut-être pas un super bon timing pour qu'on se parle?

*Temps.*

SAM

Je peux revenir une autre fois si vous voulez...

*Sam va pour partir.*

SAM

C'est parce que j'ai essayé de traduire les signes sur Internet. C'est pas évident. Ça a donné quelque chose du genre : « Je, haute intensité de lire, bonite précoce, n'est-ce pas? » Ah, je l'sais que vous pouvez pas lire, Monsieur Yahori. C'est pour ça que j'ai retranscrit les signes avec des p'tits morceaux de spaghettis collés sur du carton. J'ai fait un genre de braille japonais là... En fait, c'est pas des spaghettis, c'est des fettucinis. C'est un peu plus large. Les spaghettis, c'était trop pâle, ben je veux dire c'était pas assez gros. J'les ai fait bouillir juste assez pour pouvoir les *curver* un peu. Après ça, y'a fallu que je fasse sécher ça, pis que je les colle sur des feuilles mobiles, toute une affaire. Ça m'a pris quatre heures...

*Un ange passe.*

SAM

C'est pas une longue lettre. Y'a juste douze signes. C'est sûr qu'avec des pâtes, comme ça, ça fait à peu près cinq pages...

*M. Yahori est toujours muet.*

SAM

C'est quelqu'un de très spécial qui m'a envoyé cette lettre-là, Monsieur Yahori.

C'est une fille très... spéciale. Elle s'appelle Yukiko.

*M. Yahori incline légèrement la tête vers Samuel.*

M. YAHORI

J'ai ... oublié le japonais.

SAM

Ah! C'est vrai que vous parlez français?!

M. YAHORI

J'ai oublié...

SAM, *le coupant*

Ah, je suis content que vous parliez français. J'peux-tu vous laisser mon message?

M. YAHORI

J'ai... j'ai oublié le japonais.

*Temps.*

SAM

Je suis désolé. Ok, ben... je vous laisse ça ici? (*Il dépose la liasse sur le gravier.*) Si jamais vous comprenez quoi que ce soit à mes spaghettis, vous pouvez cogner chez moi. C'est la porte juste en face de chez vous. N'importe quelle heure, c'est pas grave. Je suis un oiseau de nuit...

M. YAHORI

Je sais, Petit oiseau...



SAM

Ah?!... Bon... ben ... *Sayonara.*

*Sam salue machinalement M. Yahori et reste surpris de le voir le saluer discrètement à son tour. Sam va vers l'escalier et s'arrête juste avant de sortir. M. Yahori tend l'oreille.*

SAM

Elle m'a sauvé la vie, Monsieur Yahori.

*Sam sort. Resté seul, M. Yahori va prendre le bricolage de Sam et étend soigneusement les feuilles au sol. Il commence à parcourir des doigts le collage.*

*L'après-midi.*

*M. Yahori nourrit des pigeons. Sam s'approche tranquillement.*

M. YAHORI

... Petit oiseau...

SAM

Euh... s'cusez-moi?

M. YAHORI

Ton cœur bat toujours si vite... Je te vois tout le temps, Petit oiseau, même quand tu fais le fantôme...

SAM

Ah, euh... Ah oui? ... *Konnichiwa*, M. Yahori. Vous êtes plus loquace qu'hier en tout cas. Avez-vous retrouvé votre japonais?

M. YAHORI, *après un certain temps*

Tu n'es pas à l'école?

SAM

Non.

*Temps.*

SAM

Avez-vous tâté mon artisanat?

M. YAHORI

Tu es entêté.

SAM

Excusez-moi...

*Silence.*

M. YAHORI

Je n'ai pas eu le temps.

*Silence.*

SAM

Vous avez beaucoup de choses à faire?

M. YAHORI

Mmh Mmh.

*Temps.*

M. YAHORI

Elle est jolie?

SAM

Yukiko?

*M. Yahori ne répond pas.*

SAM

J'sais pas si jolie, c'est le bon mot. Quand je l'ai aperçue, mes poils se sont dressés. Une peau blanche comme de l'os. Un visage rond, lisse, avec des petites ouvertures pour ses yeux, ses narines, sa bouche, comme taillées à l'exacto. Y ventait sur le pont en plus, ses longs cheveux revolaient dans les airs, comme des anguilles... J pense que c'est ça Monsieur Yahori... j'étais terrifié...

M. YAHORI

Sur le pont?

SAM

Sur le pont, oui. Savez-vous que le pont Jacques-Cartier détient le record mondial de suicides? Juste avant le Golden Gate. Ouan. Y paraît qu'on est bons là-dedans à Montréal. Ben moi, un matin, j'ai décidé de faire un peu d'exportation pis j'suis parti pour New York.

M. YAHORI

De l'exportation...

SAM

Oui, Monsieur Yahori. J pense souvent à ça, à mourir... Ouan. Surtout, depuis quelques semaines. J'ai vu des affaires... de trop proche je pense. Je fais maintenant partie de ceux qui ont un grand potentiel d'autodestruction. Pis comme j'avais pas le goût d'alourdir la mémoire du pont Jacques-Cartier, j'ai choisi le pont de Brooklyn. Quand je suis sorti de la Gare Centrale à cinq heures du matin, j'ai marché une heure dans les rues de Manhattan jusqu'au Brooklyn Bridge. Le soleil se levait sur la ville, pis dans les rues, la lumière était toute dorée. J'avais jamais vu ça. Je pense que chaque ville doit avoir sa propre lumière. Moi, je trouve que Montréal est bleue. Mme Bouchard me dit que Paris, c'est rose. Ben pour moi, New York ce matin-là, c'était une lumière ambrée, comme de l'or. Quand je suis arrivé sur le pont, y devait être six heures, y'avait déjà pas mal de chars, mais j'étais tout seul sur le passage piétonnier - à part un zélé qui faisait faire du jogging à son chien. L'East River brillait comme un poisson. J'sais pas combien de temps je suis resté à regarder la ville du pont. Je

savais tellement ce que je m'en allais faire que je trouvais *toutte* beau. Ça faisait des semaines que ça m'était pas arrivé. Je veux dire, trouver quelque chose beau. Ça me donnait mal au ventre, j'étais pus habitué.

Quand j'y repense, je voulais peut-être pas vraiment mourir quand je suis parti à New York, mais à cet instant-là, sur le pont, tout était tellement intense, que je l'aurais fait. Je m'en allais sauter comme un cave! Pis c'est là qu'est apparue. Je dis apparue, parce que je l'ai pas vue venir, Monsieur Yahori, ni entendue. Y'avait personne! J'aurais pu la voir descendre d'une soucoupe volante que j'aurais été moins surpris. Elle avait une brochure des Nations Unies dans les mains pis elle m'a demandé : « Excuse me? What's the meaning of rebirth? » What?! « Rebirth, what's the meaning of rebirth? » J pense que je suis resté un bon quinze secondes sans rien dire. Saisi comme un steak! « Do you speak English? » Oui, euh... yes... Yes! Rebirth means to be born again... Je devais avoir l'air étrange parce qu'elle s'est mise à rire, mais là, vraiment longtemps ! Tellement que ça m'a donné le fou rire pis j'me suis mis à rire avec elle. « Rebirth », a sortait ça d'où, elle ? C'était trop fucké. Je riais mais je pense que je pleurais en même temps... ben content d'être en vie.

Après, on s'est presque rien dit. J'ai marché le pont avec elle, complètement hypnotisé. Elle ricanait, pis moi je la suivais, sans trop comprendre ce qui venait de se passer. Quand elle me regardait, j'étais pas sûr d'aimer ça. Je voyais rien dans ses yeux noirs, à part le reflet minuscule de ma face en forme de poire. Le pont, y'a fini par finir pis elle a disparu dans un groupe de petites Japonaises qui piaillaient du japonais comme des p'tits poussins noirs. J'ai juste eu le temps de réaliser que j'avais un papier dans les mains, avec douze caractères japonais écrits dessus.

*Sam regarde M. Yahori qui reste immobile.*

SAM

Dormez-vous Monsieur Yahori ?

M. YAHORI

Non. Non... Petit oiseau ...

SAM

C'est comme ça que Yukiko m'a sauvé la vie. Pis le plus beau là-dedans, c'est qu'elle le sait même pas.

M. YAHORI

Peut-être qu'elle le sait, Petit oiseau. Peut-être qu'elle le sait.

*Crépuscule.*

*M. Yahori est assis sur un banc et semble méditer. Sam mange une pointe de pizza.*

SAM

Mme Bouchard dit que c'est pas vrai que vous êtes aveugle, que vous voyez des affaires des fois. Que vous suivez des choses avec vos yeux. Comme un chat qui observe une mouche. C'est vrai?

*M. Yahori tourne la tête vers Sam et le fixe de ses yeux, comme s'il le voyait. Sam un peu mal à l'aise, n'arrive pas à savoir si M. Yahori le voit ou non.*

SAM

Pourquoi elle dit ça, Mme Bouchard?

M. YAHORI

Beaucoup de choses sont prisonnières dans ma tête, Petit oiseau...

SAM

Est-ce que c'est vrai que vous étiez à Hiroshima quand la bombe a explosé?

*Temps. M. Yahori ne répond pas.*

SAM

Est-ce que c'est pour ça que vous êtes aveugle?

M. YAHORI

Tu es bien curieux, Petit oiseau...pour quelqu'un qui ne va pas à l'école...



SAM

Je suis désolé, Monsieur Yahori.

*Silence.*

SAM

Voulez-vous le savoir Monsieur Yahori, pourquoi je ne suis plus à l'école?

M. YAHORI

Je suis curieux moi aussi.

SAM

On m'a suspendu pour deux jours.

M. YAHORI

Hum... ça fait combien de temps?

SAM

Deux semaines.

*Temps.*

M. YAHORI

Pourquoi on t'a suspendu?

SAM

Fallait faire un exposé oral sur le Japon dans le cours d'histoire. Moi j'ai pigé Hiroshima. Mme Josée nous avait dit que ça devait pas dépasser cinq minutes. Pis moi ben, j'ai dépassé un peu...

M. YAHORI

On t'a suspendu pour ça?

SAM

Si on veut...

J'ai passé des nuits sur internet à faire mon exposé, Monsieur Yahori, je suis devenu comme fou, c'est malade, je mangeais plus.

C'est épouvantable faire une recherche sur la bombe atomique. Y'a des images horribles qui *poppent* sur ton écran sans t'avertir. Faut être prêt. Mais moi, ça me faisait pas peur. C'est comme si je les connaissais ces images-là, terribles, c'est comme si elles sortaient de ma tête. Autant de violence, autant de souffrance... La vitesse avec laquelle la vie de ces gens-là a basculé dans un cauchemar... Je voulais tout raconter, vous comprenez Monsieur Yahori, pour que tout le monde sache *toutte*, pour qu'on s'en rappelle. Ça s'peut pas que toute cette horreur-là soit là pour rien?

J'ai tellement lu d'affaires sur Hiroshima, c'est comme si j'avais été là, je sais exactement comment ça s'est passé.

M. YAHORI

Ah oui? Il y a une version officielle?

SAM

« Le 6 août 1945, une nuit chaude et agréable enveloppe la base de Tinian. Le Colonel Tibbets et son équipage prennent place à bord du B29. L'avion est placé sous les flashes des photographes comme une vedette d'Hollywood sur son podium. L'appareil est baptisé *Enola Gay* : c'est le nom de la mère du Colonel, pis la bombe atomique à bord de l'appareil s'appelle *Little Boy*. »

M. YAHORI

Une nuit chaude...

SAM

Oui y faisait chaud Monsieur Yahori, on crevait, et cette nuit-là, les habitants d'Hiroshima ont de la misère à trouver le sommeil mais pas à cause de la température : y sont réveillés en sursaut par les sirènes d'alarme, ils doivent gagner les abris pendant que des avions leur passent au-dessus de la tête.

M. YAHORI

Les sirènes...

SAM

« À 8h14 minutes 17 secondes, l'objectif se détache en pleine mire : 'Je le tiens' crie le Colonel Tibbets, et il met en marche le système automatique qui libèrera la bombe dans 60 secondes. À 8h15 minutes 17 secondes, la soute s'ouvre et l'*Enola Gay* abandonne *Little Boy* qui est tout de suite happé par le vide. »

M. YAHORI

Je vois cet avion... je le vois effectuer brusquement un virage dans le ciel. Des gens applaudissent à côté de moi, croyant qu'il est en difficulté.

SAM

Il reste 43 secondes avant l'explosion, une bonne partie de l'équipage compte les secondes à voix basse.

M. YAHORI

Moi, je n'applaudis pas.

SAM

Soit par impatience, soit par nervosité, chacun compte trop vite les secondes.

M. YAHORI

Depuis trois jours, je n'ai plus rien à voir avec la guerre.

SAM

« cinq, quatre, trois, deux, un... »

*Temps, suspension.*

SAM

Et soudain,

M. YAHORI

Le monde s'embrace dans une lueur aveuglante...

SAM

...en un millième de seconde, on assiste à la libération d'une puissance qui produit presque instantanément une température de cent millions de degrés.

M. YAHORI

Mes yeux voient cette bombe exploser. Je vois ça... Le premier moment de l'explosion n'est que lumière, partout. Aucune ombre ne peut survivre à cette lumière. Blanc pur.

SAM

Cette lueur éblouissante s'infiltré jusque dans les caves.

M. YAHORI

Elle devient rose, puis bleue.

SAM

La détonation paraît silencieuse à ceux qui sont proches...

M. YAHORI

L'éclair n'est suivi d'aucun tonnerre, si bien que je crois que cet éclair est dans ma tête...

SAM

... Le son est beaucoup trop fort pour leurs tympans.

M. YAHORI

...et que je deviens fou.

SAM

Le souffle de la déflagration suit immédiatement,

M. YAHORI

propulsant dans les airs un nuage en forme de champignon.

SAM

Le résultat de ce souffle porté à plusieurs millions de degrés est stupéfiant,

M. YAHORI

Les hommes et les choses se désagrègent, les vitres volent en éclats...

SAM

...et ce sont les débris de verre, en tombant, qui provoquent en grande partie des blessures.

M. YAHORI

Les vents multiplient les foyers d'incendies et au-dessus de tout cela, s'élève un nuage composé de poussière, de cendres, d'éléments de construction, de terre, et de débris de toutes sortes, créant une obscurité presque crépusculaire. La tempête de feu crée un typhon, un immense tourbillon en forme d'entonnoir, qui va se perdre dans la mer.

SAM

Certains laissent leurs empreintes dans la pierre ; dans le granit des pierres tombales, le mica a fondu; des femmes qui portent des kimonos ou des tissus imprimés ont le corps tatoué.

Dans un livre ouvert, le blanc des pages semble intact alors que les caractères imprimés ont été visiblement carbonisés...

*Temps.*

SAM

Et là Monsieur Yahori, je m'arrête. Tout devient blanc dans ma tête. C'est pas parce que j'ai fini mais ça commence à être difficile, les mots veulent plus sortir...

*Temps.*

SAM

C'est là que je réalise que tout le monde m'écoute. La classe est complètement silencieuse. Même Mohamed s'est pas endormi sur son bureau, pis Vanessa est pas en train de se faire des tatoos sur le bras avec son crayon feutre. Tout le monde me regarde et veut connaître la suite... Parce que l'histoire est pas finie Monsieur Yahori, j'ai d'autres choses à dire, y'a d'autres choses à dire pour la finir, mais je trouve pas les mots. Je suis pas capable de continuer parce que les mots pour raconter la suite, y sont pas sur Internet. Y sont dans mon ventre, y sont dans le ventre de Mme Josée, de Mohamed pis de Vanessa. En voyant tous ces yeux-là qui me regardent et qui me demandent de parler encore, il me semble que je suis sur le bord d'être capable de prononcer quelque chose, ché pas moi, au moins... son nom...

Pis là, « le tas » à Kevin me pitche une boulette dans le front en criant « Mission accomplie! ». Je sais pas de quoi a l'air ma face à ce moment-là mais y'a personne qui rit. Y'a juste Mme Josée qui s'essaye avec un timide « Merci, Sam. » Sans penser deux secondes, je saute sur Kevin. Je deviens confus... je pense que... je le frappe, je le frappe parce que je suis pas capable de... je suis pas capable... de continuer à dire... dire ce qu'il faut que je dise... Ça se bouscule dans ma tête...

M. YAHORI

Comment dire cette douleur, Petit Oiseau?

SAM

J'ai plus les mots, Monsieur Yahori, c'est blanc, c'est brûlé, j'ai plus les mots pour me souvenir d'elle, de son visage, de son odeur, des vêtements qu'elle choisissait le matin pour qu'on la trouve belle...

J'ai plus les mots pour fleurir la place vide qu'elle a laissée dans le fond de la classe. Je me demande comment tout l'monde fait pour continuer à vivre après « ça »... Comme si rien s'était passé. Pus de trace... D'elle, y me reste une empreinte brûlée, comme les fleurs sombres d'un kimono.

M. YAHORI

Du sable brûlant Petit oiseau...

SAM

Depuis que c'est arrivé ... j'ai peur de l'oublier.

*Temps.*

SAM

Comment vous avez fait pour survivre à la catastrophe Monsieur Yahori?

M. YAHORI

J'étais déjà mort avant la bombe, on ne peut pas mourir deux fois, Petit oiseau.

*M. Yahori regarde Sam, cette fois-ci, Sam ne détourne pas les yeux.*

M. YAHORI

Yukiko est morte trois jours avant la bombe.

SAM

Yukiko?



M. YAHORI

Comment dire cette douleur? Comment, sinon que cette bombe, la *Genbaku*, était presque un soulagement pour moi. Je n'étais plus le seul à souffrir de la perte d'une partie de moi-même. Ce matin-là, il faisait déjà une chaleur suffocante, et la douleur qui m'habitait depuis des jours s'était transformée en une violence que j'avais de la difficulté à contenir, je devenais fou. Je me souviens très bien de la pensée qui me traversa l'esprit au moment précis où l'impact eut lieu : je pensais que c'était moi qui explosais.

SAM

Votre femme s'appelait Yukiko?

M. YAHORI

Avec la bombe, l'horreur que je vivais depuis sa disparition s'était répandue partout autour de moi. Et c'était bien pire que tous les tourments qui m'avaient habités jusqu'à ce jour. Les gens mouraient, les oiseaux mouraient, l'herbe était réduite en cendres, les arbres aux grands bras noircis, le cheval en flamme, l'œil fou, qui courait dans les ruines... tout mourait. Ce qui me restait de Yukiko, même si ce n'était que douleur, a été soufflé par la bombe, comme tout le reste...

Des blessures aux yeux ont eu raison de ma vue. Je restai seul avec des images horribles, prisonnières dans ma tête. Pas de fenêtre pour qu'elles s'échappent. L'horreur brûlée dans ma mémoire de pierre. Du sable brûlant, Petit oiseau...ma mémoire n'est que sable brûlant.

SAM

Comment elle est morte, M. Yahori?

M. YAHORI

Yukiko s'est jetée dans la rivière à cet endroit même où des milliers d'autres iraient mourir lorsqu'ils tenteraient désespérément d'échapper aux flammes de la ville.

SAM

La fille avec qui je sortais depuis deux mois, la fille que j'aimais pour toujours, a sauté en bas du toit pour exploser sur l'asphalte, pis moi j'ai été pulvérisé, mon ombre étampée dans la gravelle.

M. YAHORI

Est-ce qu'elle a déjà existé?

SAM

Je me le demande souvent.

M. YAHORI

La mort se trouve au creux d'un millième de seconde. La vie, la mort, deux choses infiniment grandes rassemblées dans l'infiniment petit... Yukiko en vie, morte, en vie...

*M. Yahori et Sam se regardent dans les yeux.*

*Sam s'approche du bord du toit et regarde en bas. Yahori regarde vers le ciel.*

*Aube.*

*Sam se réveille sur le toit. M. Yahori n'est plus là. Aux pieds de Sam, ses collages de spaghettis et un message écrit blanc sur noir. Sam le prend, se lève et lit :*

**SAM**

« Souviens-toi de moi. »

*Fin.*

*L'ÉTERNELLE FIANCÉE*

**PERSONNAGES**

*MADemoiselle: une très vieille dame, en manteau de fourrure.*

*ROBIN: un jeune homme d'une trentaine d'années.*

*UNE FEMME: Pourrait être un garde forestier.*

**LE LIEU**

*Sur la route 109, la route de la Baie James entre Matagami et Radisson.*

**TEMPS**

*La nuit est tombée. C'est l'hiver.*

## SCÈNE 1

ROBIN

Estie d'hiver de cochonnerie de marde. Je comprends pas. Je comprends rien. La tinqué était full. La p'tite aiguille a décidé qua bougeait pus. Gelée ben dure, comme toutte ce qu'y a icitte, comme mon CB qui pogne pus rien depuis que chus parti. C' pas grave, y fait juste -72 criss. J'ai autant de chance de croiser une van un dimanche soir, que de voir *er'tontir* le grand Manitou en personne. Au moins, pas de chance que les gars de la réserve me collent au cul. Même en *Ski Doo*, y'a pas un zouf qui ferait du chemin dans c'te marde-là.

*Temps.*

Je me pars tu un feu? T'es drôle toé, Le vent arrache toutte. Dl'a neige, d'la neige, d'la neige, pis encore d'la neige. Y'a même pu d'air à respirer dans c'te tempête-là. Reste dans le pick-up le gros. Tchèque ben la route. Si tu vois des lumières, pitche-toé su'l'char comme un caribou, pour être ben sûr qui te voèye. Pis si y'a personne qui passe, ben ça sera ça criss. Ça sera ton cul de sac à toé. Ben bon pour toé criss, gelé jusqu'au cœur.

*Temps.*

La vie c'tune boîte de chocolats, des fois tu tombes sur un bon, des fois tu tombes sur un pas bon. Me semble que ça fait une couple de vieux chocolats que je pogne. Me semble qu'aujourd'hui, j'ai maudiquement pogné le chocolat passé date.

*Temps.*

C'est peut-être ben le grand Manitou qui va venir me chercher. Estie...

*Noir.*

## SCÈNE 2

*Robin aperçoit au loin des phares dans la tempête.*

ROBIN

Ah ben criss, si c'est l'grand Manitou qui vient me chercher, y'a décidé de me ramener en char!

*Une voiture traverse le pont lentement, très lentement, tellement lentement que ça pourrait ressembler à un rêve.*

MADemoisELLE dans sa voiture : *elle fredonne sur la chanson de Willie Lamothe qui joue à la radio.*

Cupidon, Cupidon  
Je suis seule depuis ce jour  
Tu peux régler mon problème  
Avec tes flèches d'amour  
Cupidon, Cupidon  
Je n'ai pas besoin de toi,  
Car je l'aime oh oui je l'aime  
C'est lui qui ne m'aime pas  
Cupidon au milieu de son cœur  
Va lancer ses flèches de bonheur  
Et il tombera dans mes bras!  
Et il tombera dans mes bras!

*Elle s'arrête et baisse la vitre. On entend la chanson en sourdine qui continue*

ROBIN

Bonsoir.

*Mademoiselle lui sourit, elle l'observe, elle ne répond pas.*

ROBIN

Avez-vous un CB?



*Mademoiselle lui fait signe que non.*

ROBIN

Un téléphone satellite?

MADemoisELLE

Un quoi?

ROBIN

Pouvez-vous m'amener au prochain téléphone d'urgence? Pis après ben, on verra...

*Elle lui fait signe de monter.*

*Noir.*

## SCÈNE 3

*Dans la voiture. On entend un peu de western à la radio.*

ROBIN

Merci ben Madame.

MADEMOISELLE

Tu peux m'appeler Mademoiselle.

ROBIN

Pas de problème Mademoiselle. Je vais me tenir tranquille je vous le promets.

MADEMOISELLE

Je suis pas inquiète.

ROBIN

C't'un vieux Ford ça. Un F 150. Mon grand-père en avait un pareil. C'est étonnant que ça roule encore.

MADEMOISELLE

Vous pourriez être surpris.

ROBIN

Le moteur a l'air de bien rouler. En tout cas, on l'entend pas pantoute. *Silence.* Vous allez jusqu'où?

MADEMOISELLE

Je fais un tour de machine.

ROBIN

C'est un drôle de temps pour faire un tour de machine.

MADemoiselle

C'est un drôle de temps pour être en panne. Votre CB marche pus?

ROBIN

Non.

MADemoiselle

Vous avez pigé le mauvais chocolat aujourd'hui.

ROBIN

Oui?!... C'est en plein ça.

*Temps.*

ROBIN

Êtes-vous du coin?

MADemoiselle :

Oui.

ROBIN

Est-ce qu'on se connaît?

MADemoiselle

Pas encore.

*Coquine, elle lui fait un clin d'œil.*

ROBIN *Il rit.*

Faites attention, ma blonde est jalouse.

*Silence.*

MADemoiselle *Froissée.*

Excusez-moi. Des fois j'oublie que je suis fripée comme une vieille sacoche.

ROBIN

Non c'pas ça...

MADemoiselle *Le coupant*

De toute façon, t'es pas mon genre.

ROBIN

Domage. (*Il rit un peu par malaise.*) Je pensé qu'y a un téléphone d'urgence dans une cinquantaine de kilomètres. On en a pour une bonne heure et demie certain. D'ici là, ça a le temps de se calmer.

*Temps.*

MADemoiselle

Qu'est-ce que vous faisiez un dimanche soir perdu sa route, vous sauviez-vous d'une jeune fille?

ROBIN

Hein? Non. (*Mi-blague.*) C'est fini ce temps-là.

MADemoiselle

Vous venez pas du nord hein?

ROBIN

J'habite à Wendinji.

MADemoiselle

Un blanc dans la réserve?

ROBIN

Oui c'est ça.

MADemoiselle

Eh ben!

ROBIN

Y'a deux ans chu parti de Montréal en truck en voulant rouler le plus loin possible. C'est là que ça m'a mené. Wendidji. Chu cook là-bas. Un programme du gouvernement pour que les Cris mangent autre chose que des clubs-poutine.

MADemoiselle

Les Cris mangent juste des clubs-poutine?

ROBIN

Ben, ceux qui chassent pu.

MADemoiselle

Eh Ben. Quessé que vous leur cuisinez ?

ROBIN

Des affaires avec des légumes. Comme du macaroni chinois. Mais le club-poutine, ça reste ben plus populaire.

MADemoiselle

Vous étiez cook à Montréal?

ROBIN

J'étais pu grand-chose à Montréal

MADemoiselle

Pis là, vous faites du chop suey à Wendidji.

ROBIN

Chu ben là.

MADemoiselle

Parce que vous venez du sud.

ROBIN

Pourquoi vous dites ça?

MADemoiselle

Si vous filez si bien que ça dans l'nord, c'est parce que vous savez que vous pouvez vous sauver n'importe quand dans le sud. Comme à soir...

ROBIN

J'ai une commission à faire.

MADemoiselle

Dans le sud?

ROBIN

Mm.

MADemoiselle

Vous me le dites hein, si je pose trop de questions?

ROBIN

Ça va. Je sais que ça a l'air louche, mais c'est vrai. J'ai promis une bague de fiançailles à ma blonde.

MADemoiselle

Une blonde de Wendingji?

ROBIN

Une fille de la réserve oui.

MADemoiselle

Une Cri?

ROBIN

C'est ça.

MADemoiselle

Vous allez vous marier?

ROBIN

Mm.

MADemoiselle

Pis vous, ça vous adonne pas?

ROBIN

Ben..oui.

MADemoiselle

Ouin, ça vous tente fort!

ROBIN *Il commence à être impatient.*

Oui, je vous dis.

MADemoisELLE

C'est-tu la nuit de noce qui vous fait peur?

ROBIN

Chus plutôt à l'aise côté nuit de noces.

MADemoisELLE

Vous avez été marié?

ROBIN

Non, mais...

MADemoisELLE

Vous en avez fourrées d'autres?

ROBIN

Ben ...Oui j'en ai fourrées d'autres.

*Mademoiselle rit.*

ROBIN

On est pu en 1950...

MADemoisELLE

Faque vous allez vous marier?

ROBIN

Mm.



MADemoiselle

À l'église?

ROBIN, *agressif*

Je l'sais-tu?

MADemoiselle

Vous me le dites si je pose trop de questions.

ROBIN

Je veux trouver quelque chose de spécial. Pas une cochonnerie de chez Wall Mart ou du catalogue Sears. J'ai pris mon lundi off pour aller en choisir une dans l'sud.

MADemoiselle

C'est sûr qu'avec le bagage que vous traînez, vous allez sûrement pas la chercher à Chibougamau votre bague?

ROBIN, *regardant par la fenêtre*

Coudonc, sont où les téléphones rouges, y se sont-tu transformés en estie d'épinettes?

MADemoiselle

Y trouvent ça comment les gars de la réserve, voir un blanc bec séduire leur cousine avec son chop suey?

ROBIN

Y trippent pas.

MADemoiselle

Pis c'est pour la commission que vous traînez vot' fusil?

ROBIN

Ah c'est ça. C'est ça qui vous énarve?

MADemoiselle, *en riant*

C'pas ton fusil de rookie qui va m'énarver certain. Y me reste plus grand-chose à me faire raver... Non. C'est ton beau p'tit cœur en cavale qui m'échauffe mon ti-loup.

*Elle lui met la main sur la cuisse et le regarde intensément. Robin la regarde aussi, figé.*

MADemoiselle

La p'tite squaw de Wendingji, elle va trouver ça rough demain matin.

ROBIN

Pourquoi vous dites ça ?

Anyway, c'est mal parti pour le sud. Pis c'est mal parti pour la bague.

*Noir.*

## SCÈNE 4

*La tempête s'intensifie. Il n'y a plus de musique.*

ROBIN

Je comprends rien estie. Je comprends pas. Ça fait au moins une heure qu'on roule. On a dû le manquer.

*Temps.*

ROBIN

Ça roule pas vite vite hein? On va-tu se rendre?

MADEMOISELLE

On est pas pressés.

ROBIN

Je peux prendre la roue si vous voulez?

MADEMOISELLE

Faites-vous en pas, je suis une bonne chauffeuse de machine. Ça commence à se réchauffer dans le truck, j'veais enlever une bûche.

*Elle règle le chauffage.*

MADEMOISELLE

Me donneriez-vous un coup de main?

*Elle lui tend sa main gantée. Il retire tranquillement le gant de cuir de sa main.*

*Sur sa main pâle, une bague assez grosse, sertie d'un diamant. Robin semble hypnotisé par la main qu'il vient de découvrir.*

ROBIN

Votre main, c'est étrange... la peau est neuve, comme si vous l'aviez repassée.

*Il l'approche de sa bouche et l'embrasse. Il tente d'effleurer la bague avec son doigt, et Mademoiselle retire vivement sa main.*

MADemoisELLE

Elle vous est tombée dans l'oeil? Ce qu'on voit ici, c'est une fine tête d'oiseau, le diamant ici, c'est son œil.

ROBIN

Un vrai diamant?

MADemoisELLE

Elle aimerait-tu ça, votre p'tite blonde de la réserve?

ROBIN

Votre bague?

MADemoisELLE

Oui.

ROBIN

Ça me coûterait combien?

MADemoisELLE

Pas une cenne.

ROBIN, *méfiant*

Ah ouin?

MADemoiselle

La voulez-vous?

ROBIN

Ben non. Je veux dire, ben oui...mais, vous me connaissez à peine...

MADemoiselle

C'est comme vous voulez.

*Temps*

ROBIN

Vous la voulez pus?

MADemoiselle

Elle commence à être lourde pour mes petits os.

ROBIN

Une belle bague de même... C't'un vrai diamant? Ben remarquez que... si elle vous sert pus, moi...

MADemoiselle

Mmm?

ROBIN

Vous êtes sûre? Vous la voulez plus?

MADemoiselle

Non, je vous l'offre.

ROBIN

C'est une bague volée c'est ça?

MADemoiselle

C'est mes beaux yeux qui l'ont volé c'te bague-là! Y fut un temps où elle pesait rien, même que je pouvais sentir qu'elle me tirait vers les nuages. Elle m'a déjà fait voler c'te bague-là. Pis comme n'importe quoi qu'on aime parce ça met du léger dans notre vie, c'est devenu ben lourd. Comme un boulet.

*Robin regarde toujours la main.*

MADemoiselle

Arrête de niaiser mon ti-cœur. La veux-tu?

ROBIN

Ben si ça vous fait rien... oui, moi, je la prendrais peut-être.

MADemoiselle

Parfait.

ROBIN

Ben voyons donc, un vrai diamant! Pour vrai?

MADemoiselle

Oui mon ti-cœur. (*Moins fort, presque pour elle.*) Je te donne la bague si tu fais l'amour avec moi.

ROBIN

Hein?

MADemoiselle

Quoi?

ROBIN

Qu'est-ce que vous venez de dire?

MADemoiselle

Hein?

ROBIN

Qu'est-ce que vous venez de dire?

MADemoiselle

Quand ça?

ROBIN

Là là, j'ai mal compris...

MADemoiselle

J'ai rien dit.

ROBIN

...?

MADemoiselle

Vous entendez des cloches mon pauvre p'tit gars.

*Elle arrête la voiture.*

ROBIN

Qu'est-ce que vous faites?

MADemoiselle

Je m'en va pisser. *En ouvrant la porte.* Je le vois dans vos yeux depuis tantôt, que tout ce que vous voulez c'est me r'trousser le jupon pis me faire monter le rose aux joues.

*Robin la prend rudement par le bras et l'approche de lui. On ne sait pas si c'est pour l'engueuler ou pour l'embrasser. Ils restent ainsi un moment. Elle se dégage et sort de la voiture.*

*La voiture est arrêtée. Tout ce qu'on entend, ce sont des rafales de neige.*

ROBIN, *confus*

C'est qui c't'osite perdue-là? Quossé que je crisse icitte? Comment ça qu'on n'a pas croisé de téléphone rouge? Ciboire, la tête va m'exploser.

*Temps.*

*Soudain, une main apparaît dans la vitre du côté de Robin. Celui-ci fait un saut digne des films d'horreur.*

ROBIN

Ahh! Maudite folle!

*Il sort son fusil. Elle entre dans la voiture.*

MADemoiselle

Saint-Crême, c'est quoi cette face-là?

ROBIN

Vous m'avez eu.



MADemoiselle

Hein?

ROBIN

La main dans la fenêtre.

MADemoiselle

Quelle main dans la fenêtre?

*Silence.*

MADemoiselle, *en riant*

Vous croyez aux fantômes?

ROBIN

Je sais pas.

MADemoiselle

Vous devriez pas. Ils dérangent juste ceux qui y croient.

J'm'en fume une p'tite avant de repartir.

*Noir.*

## SCÈNE 5

*Le camion est arrêté. Les lumières sont éteintes, il fait sombre.*

*Mademoiselle offre une cigarette à Robin qui accepte.*

MADemoisELLE

J'ai commencé à fumer jeune fille. À cause d'un garçon comme vous.

ROBIN

Je pensais que j'étais pas votre genre?

MADemoisELLE

Y'était pas mon genre lui non plus.

ROBIN

Lui non plus y'était pas beau?

MADemoisELLE

Arrête de dire ça mon ti-cœur. Tu le sais toé aussi, par où les attraper les belles femmes.

ROBIN

Pis lui, par où y vous a attrapée?

MADemoisELLE

Y m'a attrapée par un bout que je connaissais pas moi-même.

*Ils fument leurs cigarettes en silence dans le vacarme étouffé des rafales. Il fait noir, on aperçoit juste deux p'tits bouts de braises.*

ROBIN

C'est-tu indiscret de vous demander votre âge ?

MADemoiselle

J'ai pus d'âge...

*Elle détache lentement son manteau et l'ouvre. Un tricot moulant laisse découvrir une poitrine de jeune femme.*

*Robin la regarde, comme hypnotisé.*

MADemoiselle

Deux boutes de braise perdus dans le fret de la Baie James...

ROBIN

Chu ben. Je me sens comme un ti-caille qui fume sa première cigarette.

MADemoiselle

Approche-toé donc mon ti-caille...

*Il s'approche, elle l'embrasse. Il se dégage*

ROBIN

Quéssé que je fais-là estie ? Vieille folle... mais chu plus perdu que vous... estie...

*Noir.*

## SCÈNE 6

*Dans la voiture, ils roulent à nouveau.*

## MADEMOISELLE

J'aidais mon père au magasin général. Le mardi à midi mon père prenait ça off. C'était tranquille l'après-midi, y'avait juste M. Girouard qui venait livrer les liqueurs. Pauvre M. Girouard, y buvait ses Pepsi à paille, un après l'autre, comme un ti-chat pas sevré. Les rares fois où on le voyait pas de Pepsi, on pouvait voir comme un trou de paille sur sa babine d'en haut.

## ROBIN

Ciboire! Quand je pense qu'on peut déboucher des toilettes avec du Pepsi.

## MADEMOISELLE

Un après-midi, je l'ai trouvé raide mort dans le back store, la paille de son Pepsi encore dans bouche. Pis la semaine d'après, y'a un p'tit jeune qu'y arrivait, toute frais, dans son bel uniforme de Pepsi. Des yeux noirs comme les tiens mon ti-cœur. Des yeux noirs en forme de précipice, on a le goût de se tenir su'l bord pis sans savoir pourquoi, on a le goût de se pitcher d'dans.

Y'a commencé par m'offrir des cigarettes que j'allais fumer avec lui en cachette. C'était ben innocent. C'te p'tit livreur de Pepsi-là, y m'énarvait pas : c'était juste le p'tit livreur de Pepsi avec qui je fumais des cigarettes le mardi après-midi. Y'était pas question qu'on s'amourache. J'étais innocente vrai. Tranquillement, j'ai commencé à avoir hâte au mardi, pis à penser à lui dans son uniforme de Pepsi. Maudit que j'aimais ça fumer des cigarettes en faisant des tours dans son truck de Pepsi. Je souhaite ça à toutes les filles du monde.

Les cigarettes m'étourdissaient, me donnaient mal au cœur. C'est peut-être par là que ça rentrait, le poison, le doux poison, par les cigarettes. Ça me faisait l'effet d'un manège qui tourne trop vite pis qui me fait rire. Eh que je le trouvais drôle. Y'était fort en grimace, y'enlevait ses dents pis y faisait sa face vieux-cochon, hi que ça me faisait rire!

ROBIN

Y'enlevait ses dents?!

MADemoiselle

Dans c'temps-là, si t'avais une dent croche, c'était pas compliqué, on arrachait toutte, on te mettait des belles dents neuves pis drettes, pis t'avais le beau sourire de Frank Sinatra.

ROBIN

Ouin ...

MADemoiselle

Tranquillement sans que je m'en rende compte, les cigarettes du mardi midi défrichaient une nouvelle terre en dedans de moé. Une terre juste à moi, où les épinettes grises pis ben drettes tombaient une par une pour laisser de la place à des arbres forts avec des arabesques de branches pleines de feuilles grasses pis vertes. Une forêt vierge juste à moé, où je grimpais dans les arbres, toutte nue comme un singe. Cette terre-là, on la partageait ensemble moi pis le livreur de Pepsi. Un territoire précieux que je gardais secret. Personne savait où je m'en allais le mardi avec les cigarettes de c't'homme-là qui me transformait en singe qui grimpe aux arbres. Pour moi l'amour, ça pouvait pas être autre chose.

ROBIN

C'est lui qui vous a donné la bague?

MADemoiselle

Un vendredi que mon père était au bingo, chu sortie de la maison pis y'é passé me chercher sul'p'tit chemin au bord de la rivière. Y neigeait comme c'te nuitte. Je le sentais le danger c'te soir-là. Pas le danger fret de la tempête en dehors du truck. Celui-là on le côtoie tellement que c'est pus du danger, c'est juste la mort qui est là, qui nous attend, pis qui se rapproche un peu plus quand y fait fret. Non, le danger du vent qui se lamente dehors, dans le noir, pis le danger de nous deux en silence dans le camion, les yeux fixés sur le peu de chemin que les phares éclairent en avant. Moi je m'accroche à cette lumière là qui peine à se

projeter en avant, je m'accroche pour pas me retourner vers l'intérieur pis me laisser happer par la tornade. La tornade qui soulève toutte, qui mélange toutte. Celle qui arrache toutte ce qui nous reste d'amour propre pis de bienséance. Lui aussi peut-être qui s'accorche à ça, les phares en avant, le filet ridicule de lumière dans c'te tempête de chaud pis de fret, d'en dedans pis d'en dehors.

Pis là, comme pour ouvrir un porte sur la noirceur, toujours en roulant, il ferme toutes les lumières du truck.

*Elle ferme les lumières.*

MADemoisELLE

Pendant deux longues secondes où j'entends sa respiration se mélanger aux rafales de neige, deux secondes délicieuses en dehors du temps...

ROBIN

Ok, rallumez là...

MADemoisELLE

...où je ressens des affaires nouvelles que chu même pas capable de nommer, des affaires qui m'anéantissent, pis qui me font exister juste mélangée à lui.

*Robin rallume les lumières.*

ROBIN

Estie ! On va se tuer.

*Mademoiselle a enlevé son chapeau, une longue chevelure noire tombe sur son manteau.*

MADemoisELLE

Pis après, après avoir joué avec la mort, ben content d'être en vie, on avait le goût de recommencer...

ROBIN

Vos cheveux...

MADemoisELLE

À chaque fois, le sentiment d'avoir échappé à la mort, pis à chaque fois l'assurance pis le désir d'affronter la tempête chaude en dedans de nous autres.

*Mademoiselle referme les lumières une deuxième fois, un peu plus longtemps que la première.*

*Silence, on n'entend que le camion qui roule un peu plus vite et les rafales.*

*Mademoiselle rallume les lumières. Ses lèvres sont maquillées, son visage semble avoir rajeuni.*

ROBIN

Vos yeux...deux bouttes de braise dans le fret de la mort.

J'sais pas ce qui brûle en dedans de ça. De l'amour ou de la haine?

MADemoisELLE

On dit que c'est souvent nourri par le même feu.

*Mademoiselle referme les lumières une troisième fois.*

ROBIN

Tu sens bon, tu sens le mois de juin...ce parfum-là qu'on attrape dans un respire pis qui s'échappe. Regarde-moé, t'es belle...colle-toé...reste avec moé... reste avec moé...

*Elle rallume. Robin a une main sur son sein. Elle a complètement enlevé son manteau. Elle a l'apparence de ses vingt ans.*

MADemoisELLE

La quatrième fois, t'as eu peur, t'as breaké sec. Je me suis cognée la tête dans le windshield.

On s'est retrouvés dans l'banc de neige. T'as pris mon visage dans tes mains, pis t'a pris ma

bouche avec la tienne, pis nos respirees ont fait le reste. Toutte a revolé, je me suis défaite en p'tits morceaux, pis toutte s'est mélangé avec une violence... sucrée pis crémeuse comme un gâteau de noce.

ROBIN *Il lui prend le visage.*

T'es belle, reste avec moé...colle-toé, va-t'en pas...

MADemoisELLE

Le sentiment de se rapprocher de la mort, d'avoir été traversée par la tempête, c'est ça qui me restait. Mais j'étais bien avec c'te p'tite partie de mort en dedans de moi, comme un boutte de charbon. C'est ça devenir une femme que je me disais, découvrir des ti bouttes de charbon, en dedans en se disant que ça va se changer en diamants...

Y s'est mis à s'excuser, il s'excusait, y'arrêtait pas, « je m'excuse, je m'excuse ». C'est ça qui m'a dit en secret, tout ce qui allait se passer par la suite...

Y'a reparti le truck, pis y s'est mis à rouler vite, on avait même pas le temps de voir arriver les flocons dans le windshield. D'une main y m'a sorti la belle grosse bague. « C'est une belle corneille » qui m'a dit, « pis c'est son œil, c'est un diamant. » Y m'a tenu les mains ben fort, *elle prend la main de Robin*, y s'est mis à rouler, rouler, toujours plus vite, moi je riais, mon cœur battait dans mes mains qui étaient dans les siennes. Je murmurais, plus vite, plus vite, plus vite...

Pis c'est là qu'il a fermé les lumières.

Y les a jamais rallumées.

*Mademoiselle ferme les lumières. Accélère. Donne un coup de volant.*

ROBIN

Criss !!



*Le camion s'immobilise dans un banc de neige. Elle rallume. Le camion est à côté d'un téléphone rouge.*

MADemoiselle

Le v'là votre téléphone d'urgence.

*Noir.*

## SCÈNE 7

*Robin allume la radio, on entend une douce balade western. Mademoiselle prend la main de Robin et ils sortent de la voiture en laissant les portes ouvertes. Ils dansent collés dans la tempête de neige. Puis, Mademoiselle enlève ses morceaux de vêtements un à un, dans une danse rituelle plus que lascive. Elle se couche dans la neige.*

*ROBIN Il se couche aux côtés de Mademoiselle et l'étreint.*

*Je m'en irai pas dans le sud. Je veux rester avec toé, je veux pas que le tour de machine finisse, je veux faire le tour du monde dans ton truck, juste avec toé. Vas t'en pas, colle-toé. Je m'excuse, je m'excuse...*

*Il s'endort.*

*Mademoiselle le regarde et se lève doucement. Elle chante la fin de la balade en même temps que l'aube laisse entrevoir le pont de la rivière Rupert.*

*Le blizzard se lève et on voit Mademoiselle disparaître de l'autre côté du pont.*

*Noir.*

## SCÈNE 8

*C'est le matin.*

*Robin est dans sa voiture, la porte du conducteur ouverte. Il est immobile. Il peut sembler endormi.*

*Une femme qui pourrait être une garde forestière s'approche du véhicule. Elle va pour s'adresser à Robin, mais quelque chose retient son attention. Elle prend doucement le poignet de Robin. La bague est sur son petit doigt.*

FEMME

Monsieur ?

*Noir.*

*Fin.*

## DEUXIÈME PARTIE

### L'ART DU DÉTOUR ET L'ÉPREUVE DU FANTÔME COMME GÉNÉRATEURS D'UNE FORME D'ÉCRITURE DRAMATIQUE

## CHAPITRE 1

### L'ART DU DÉTOUR ET L'ÉPREUVE DU FANTÔME

Dans le cadre d'un séminaire thématique suivi à la Maîtrise à l'automne 2010, le Professeur M. Enrico Pitozzi nous a invités, en tant que chercheurs et créateurs, à « montrer comment notre cerveau fonctionne ». Ces mots sont alors entrés en résonnance avec mon projet de recherche et de création en écriture dramatique: Comment mon cerveau traite-t-il les informations qu'il reçoit constamment? Comment est-ce que je ressens et raconte ce monde qui m'entoure? Surtout, comment puis-je traduire cette perception intime dans un texte dramatique?

Bien vite ces questionnements s'amalgament à d'autres réflexions : « Écrire au présent ce n'est pas se contenter d'enregistrer des changements dans notre société, c'est intervenir dans le changement des formes. » (Sarrazac 1981, p.22) Jean-Pierre Sarrazac développe cette idée dans son ouvrage *L'Avenir du drame*, où il expose ses stratégies pour échapper à la sclérose du théâtre où règne le principe de vraisemblance et les formes désuètes du drame. Il me paraît alors essentiel de réfléchir sur le langage théâtral puisqu'il sera aussi le révélateur de mon intimité. *L'anatomie* de mon cerveau ne sera mise au jour que si elle se retrouve également dans le langage dramatique. L'idée de voir émerger une forme dramatique qui soit le reflet d'un univers intime agit sur moi comme un moteur. Je m'intéresse alors à la notion d'*auteur-rhapsode* développée par Sarrazac dans plusieurs de ses ouvrages et plus précisément à sa stratégie du détour pour renouveler la forme dramatique. Je tenterai dans cette réflexion théorique de démontrer comment la stratégie du détour de Sarrazac a agi comme générateur de formes renouvelées dans mes créations.

### 1.1 L'art du détour

« Le monde est pareil à la méduse, si l'écrivain veut en rendre compte sans se laisser paralyser, il doit se garder de regarder le monstre en face ». À quelques reprises et dans différents ouvrages, le théoricien et auteur dramatique Jean-Pierre Sarrazac (2001) cite Italo Calvino avec cette phrase tirée des *Leçons américaines*, pour introduire son concept du détour qui constitue, selon lui, la stratégie de « l'écrivain réaliste moderne ». Quand on lui propose de faire des conférences sur le prochain millénaire à Harvard, Italo Calvino prépare cinq conférences dont la première est consacrée à la légèreté. Ôter du poids aux figures humaines, aux structures du récit et du langage, voilà ce à quoi Italo Calvino s'est efforcé de travailler à travers son écriture. (1989, p.19)

Je n'ai pas tardé à m'apercevoir qu'entre les faits vécus censés me fournir une matière première et une écriture que je voulais agile, nerveuse, tranchante, un écart se creusait que j'avais de plus en plus de peine à surmonter. Peut-être n'ai-je découvert qu'alors, la pesanteur, l'inertie et l'opacité du monde, qualités qui empoisonnent immédiatement l'écriture si l'on ne trouve pas le moyen de s'en défaire. (Calvino, 1989 p.20)

Pour réussir à rendre compte du monde qui l'entoure sans en être pétrifié, Calvino s'inspire de Persée, qui pour trancher la tête de la méduse sans devenir pierre, la regarde de façon indirecte à travers le reflet de son bouclier de cuivre. Considérer le monde avec une autre optique, une autre logique, d'autres moyens de connaissance et de contrôle, sont les stratégies qu'utilise l'écrivain pour rendre léger ce qui lui est devenu lourd avec le temps, l'usure, l'habitude. « C'est toujours le refus de la vision directe qui fait la force de Persée, et non un refus de la réalité du monde de monstres dans laquelle il faut vivre. » (1989, p.22) À l'aide des nuages et du vent, Persée s'envole et échappe à la Gorgone, comme l'écrivain se sert de la mobilité et de l'agilité de l'intelligence pour changer d'espace, donc de point de vue. Pour Italo Calvino, cette vision indirecte est nécessaire à l'écrivain qui veut rendre compte du monde dans lequel il évolue, à l'écrivain qui veut écrire au présent.

Pour Sarrazac, cet écrivain moderne est celui qui tente de s'éloigner de la conception aristotélicienne du théâtre, où règne le principe de la vraisemblance, en abordant la réalité de biais, en prenant une distance. Selon Sarrazac, ces auteurs dramatiques qui réussissent à

actualiser leur discours (et donc aussi leur forme dramatique) usent nécessairement de ruses pour aborder la réalité paralysante : ils pratiquent tous l'art du détour.

### 1.1.1 L'auteur-rhapsode

Cet auteur qui pratique l'art du détour, Sarrazac le baptise l'auteur-rhapsode en référence au rhapsode antique, celui qui chantait les vers d'Homère, mais aussi en référence au sens étymologique du mot grec : celui qui raccommode. Comme le rhapsode, cet écrivain s'immisce dans le récit en sélectionnant des passages, en changeant l'ordre : il coupe, monte, crée des ellipses, et alterne ainsi des moments épiques et dramatiques. Cet auteur rhapsode s'efforce alors de détruire la forme dramatique classique qui sévit encore dans le théâtre occidental et qui a contribué, selon Sarrazac, à la sclérose de la forme théâtrale.

Cette conception du drame à l'image d'un corps vivant dont elle aurait l'unité et les proportions est développée par Aristote qui compare le drame à l'image d'un bel animal. En empruntant cette métaphore à la biologie, Aristote insiste sur une conception organique du drame qui aurait, comme l'être vivant, des lois intrinsèques de proportions et d'unité. L'auteur de théâtre doit s'efforcer de raconter des histoires centrées sur une action avec un début, un milieu et une fin, pour que « semblable à un être vivant qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre. » (2000, p.22) En citant Aristote, Sarrazac nous rappelle alors que cette conception organiciste du drame est le fondement de l'esthétique théâtrale occidentale. Devenue, par exemple unité d'action à l'époque du théâtre classique, elle a permis d'accompagner mais aussi de contraindre le développement de la forme dramatique. Sarrazac utilise donc à son tour cette métaphore du drame organiciste pour illustrer le travail subversif que l'auteur rhapsode entreprend lorsqu'il détruit l'unité du bel animal pour en faire un monstre hybride. « Cette créature chimérique offre l'image d'un drame moderne contemporain dont le développement doit moins à un modèle classique de composition qu'à une hybridation des formes. » (2000, p.22) C'est le renouvellement constant de la mort du bel animal qui serait, selon lui, génératrice de nouvelles formes. Sarrazac oppose donc à l'unité, le travail de l'hétérogène, à la continuité, la rupture et à l'harmonie, la dissonance.

Ainsi, plutôt que de recourir à une forme dramatique qui s'illustrerait en une ligne droite qui va en s'accélégrant vers une résolution de conflit ou une catastrophe, l'auteur rhapsode nous propose le détour qui dévie, interrompt, crée des hachures et des espaces dans cette ligne droite. Ainsi, pour définir la forme dramatique du détour, Sarrazac utilise l'image d'une ligne droite traversée d'une courbe sinusoïdale : « Nous n'avons plus seulement une direction mais un rapport ». (2002, p.26) Ce qu'on tend à démontrer avec cette image de ligne droite traversée par une courbe, c'est que la dramaticité des pièces modernes se trouve moins dans l'action et dans la fable que dans le langage dramatique. Comme ce rhapsode antique, l'écrivain moderne puise dans les formes anciennes, les mélanges, les met en tension. Il fait son propre montage, obéissant à la seule loi de son propre récit. Il prend place dans le texte et crée ainsi une distance nécessaire pour aborder le réel. Du dramatique, il glisse vers l'épique : il se met en avant-plan pour raconter les événements et devient ainsi une voix mitoyenne entre le théâtre et la réalité. Que l'intervention de l'auteur soit implicite ou explicite, c'est l'interruption du déroulement dramatique qui compte. « En fait, l'art du détour n'est pas sans relation avec la distanciation brechtienne : s'éloigner de la vérité, la considérer en prenant une distance afin de mieux la « re-connaître ». (Sarrazac, 2000, p.37) Le détour consiste alors, par différents procédés, à « étrangeriser » l'habituel, le familier, qui éloigne le spectateur de l'essentiel. « Intriguer, étonner, susciter une interrogation sur le cours familier des événements par un recours au grossissement, à l'éloignement, à l'exotisme au dépaysement etc. Inciter ainsi le spectateur à une « re-connaissance » de la réalité, telle est la fonction du détour ». (Sarrazac, 1981, p150)

### 1.1.2 La déformation qui informe

« La question du détour se rapporte à celle, plus large, du réalisme » (Sarrazac, 2001, p.36) Lorsque Sarrazac évoque l'idée d'un écrivain réaliste moderne, il n'est donc pas question d'un réalisme fondé sur l'imitation du vivant, soit un réalisme figuratif associé à la tradition des naturalistes comme Balzac, Flaubert et Tolstoï. Il fait plutôt appel au *réalisme élargi* de Brecht et Kafka. Comme des scientifiques s'adonnant à une expérience, ces auteurs prennent un objet, l'être humain en l'occurrence, et le placent dans un cadre inhabituel pour voir ce qui en résultera. Ces nouvelles structures sont souvent un agencement de situations caricaturales



ou étranges qui, inévitablement, ont des incidences sur l'objet, et le déforment. L'auteur dramatique met donc en place ce cadre révélateur évoqué par Kafka : «Un cadre inconnu cerne et précise ce qui est parent de lui-même».<sup>1</sup> Kafka exprime bien ce sentiment de lien avec notre intimité que nous retrouvons lorsque nous voyageons et que nous nous reconnaissons à travers le dépaysement.

Pour arriver à cet éloignement qui permet la « re-connaissance », Sarrazac propose à l'auteur dramatique de prendre un pas de côté en usant de la parabole. Du point de vue étymologique, la parabole (para-ballein) se traduit littéralement par se jeter de côté. On comprend pourquoi ce procédé littéraire qui crée nécessairement un écart avec le familier, est utilisé par certains auteurs qui aiment aborder la réalité de biais, dont Brecht. Sarrazac définit la parabole ainsi : « une comparaison dont le comparant développé est un récit imagé (2002, p.38) ». Un auteur qui utilise bien la parabole sait apercevoir les ressemblances entre le comparant et le comparé tout en sachant créer des images qui se tiennent en équilibre entre des images hermétiques et des images convenues. Il s'efforce alors d'être compris en utilisant un langage accessible, mais il ne sombre pas dans cet écueil qu'est la routine, en voulant tout montrer du réel, ce qui contraint le spectateur à rester dans un cadre qu'il connaît trop bien. Ceci détruit l'écart, annule le pas de côté, recul nécessaire à la « re-connaissance ». La courte forme, est d'ailleurs une piste évoquée par Sarrazac pour éviter ce piège de la routine. (2002, p.36) L'économie de sa forme force l'auteur à condenser, à ne pas vouloir tout montrer. Mes deux pièces sont des courtes formes. Ceci n'est pas une stratégie volontaire de ma part pour éviter un piège de la routine évoqué ici par Sarrazac, mais plutôt l'envie d'une forme dramatique qui se rapproche du poème, comme par exemple celle du haïku. Comme un poème, il m'a fallu tenter d'évoquer, plutôt que de décrire, pour englober beaucoup dans peu de mots. C'est là que je fus confrontée à l'art de la parabole. Tenter de trouver des évocations assez ouvertes pour qu'elles soient pleines de sens, mais pas trop pour qu'elles ne soient pas tout simplement confuses. Ainsi, pour moi le récit de la bombe d'Hiroshima fut à la fois l'évocation d'une catastrophe collective où la mort de milliers d'humains est contenue dans une petite seconde,

---

<sup>1</sup> Sarrazac (2001) fait référence aux propos de Kafka, rapportés par Gustav Janouch dans ses *Conversations avec Kafka*, Maurice Nadeau, 1978, p.145-146.

mais aussi une micro fin du monde à l'intérieur de Sam, qui sent le besoin de décomposer et dilater les secondes de cet événement pour comprendre sa propre catastrophe. C'est d'ailleurs en passant par une tragédie éloignée de lui par l'espace et le temps, c'est en observant son histoire à travers une autre histoire, celle de Yahori, qu'il réussit à pouvoir reconnaître la sienne.

### 1.1.3 Jeux de rêve

La question que cet auteur rhapsode se pose lorsqu'il écrit et qui rappelle celle posée par Calvino est celle-ci : « Quelle distorsion la forme choisie fait-elle subir à ces événements? » (Sarrazac 2002, p.28) Pour développer cette idée de distorsion des événements que peut amener une forme dramatique choisie, j'introduis ici cette stratégie du détour que Sarrazac nomme jeux de rêve. C'est principalement à partir des pièces de Strindberg que Sarrazac élabore cette notion puisque c'est à lui qu'on doit cette forme dramatique spécifique avec sa pièce *Le songe* (le songe en suédois, *ett dromspell*, signifiant littéralement jeu de rêve). Ici, l'élément de distorsion que Strindberg choisit est la forme du rêve et sa logique incohérente qu'il cherche à imiter dans ses pièces. Il n'est pas question pour le dramaturge de simplement reproduire un univers onirique mais bien de traduire la vie réelle à travers le point de vue d'un rêveur. C'est d'ailleurs sous l'insigne de rêve naturaliste que Strindberg nomme sa dramaturgie. Cette stratégie du « jeux de rêve » ne consiste donc pas à créer un monde merveilleux où règne l'incohérence mais bien d'offrir un point d'éloignement, comme si on observait le monde depuis celui des rêves. « Jamais le jeu de rêves s'installe dans le rêve. La stratégie théâtrale mise en œuvre est résolument celle de la vision oblique, du détour. L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de mieux la circonscrire et la percuter. » (Sarrazac 2004, p.59) Ainsi le rêve, non pas réduit à un récit ou à une évocation au cours de l'œuvre mais bien comme structure dramatique, devient cet agent de distorsion qui rend la réalité étrange et permet sa « re-connaissance ». Il cite d'ailleurs Strindberg à ce sujet :

Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'événements vécus, de libres inventions, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se doublent se dédoublent s'évaporent et se

condensent. Une seule conscience les domine tous, c'est celle du rêveur. (p.44, Sarrazac, 2004)

Cette conscience du rêveur, par laquelle passe le discours, constitue cette ruse de Strindberg pour aborder la réalité de biais. De plus, l'effet de condensation du rêve souvent relaté par Freud (1988, p.78) permet d'éviter la pléthore de détails qui maintient le spectateur dans l'habituel. Le piège de la routine est évité et la forme dramatique est renouvelée. Je crois reconnaître dans ce jeu de rêve certains traits de mes courtes pièces, en particulier dans *L'Éternelle fiancée*. Le personnage de Mademoiselle qui est à la fois protectrice et menaçante, jeune et vieille, illustre bien cet effet de condensation du rêve où une seule personne porte plusieurs masques et entités. La route enneigée qu'ils parcourent, elle et Robin, et où celui-ci ne retrouve plus les téléphones d'urgence, nous donne l'impression que le décor se répète à l'infini et qu'il ne changera jamais, comme si le temps et l'espace n'existent pas. Ceci nous rappelle aussi le langage du rêve tel qu'évoqué par Strindberg.

Comme le souligne Sarrazac, le jeu de rêve semble être le reflet du rapport qu'entretient Strindberg à son intimité : spectateur de sa propre vie, dans un rapport trouble avec l'autre qui est en lui. Strindberg n'obéit pas ici à des canons de structures mais à sa propre perception intime. C'est son point de vue sur son identité et sur le monde qui l'entoure. Comme Duras, qui renouvelle elle aussi à sa façon la forme dramatique en hybridant les formes du roman, cinéma et théâtre. Dans le cas de Marguerite Duras, ce n'est pas un désir d'adaptation ou d'hybridation qui aurait fait naître dans son œuvre de nouvelles formes d'écriture mais plutôt le désir de s'écrire elle-même. Puisqu'il est question chez Duras « d'autocréation permanente du moi par une écriture de la mémoire et du fantasme intime » (Plana, 2004, P.236), c'est la création de son mythe personnel qui a engendré ses propres formes, celles qui collent à son intimité. Les sources sensibles à la base de mes trois créations sont-elles en lien avec la forme dramatique qui a émergé ? Mon projet de création part également d'une volonté de découvrir une forme qui émergerait d'un mythe personnel. L'ambiguïté du fantôme, les lieux limitrophes où se situent mes pièces, la thématique récurrente du suicide, sont des éléments très personnels qui ont émergé de façon inconsciente dans l'écriture et qui ont trouvé un écho dans la culture japonaise. La culture japonaise et les stratégies du détour m'ont aidé à articuler mes idées en langage dramatique. Laisser émerger

mon discours pour façonner une forme qui naît de lui, tel est l'un des moteurs de cette recherche création.

## 1.2 Le fantôme et l'ambiguïté

Depuis longtemps, les œuvres littéraires, dramatiques et cinématographiques qui m'intéressent ont une approche de la réalité qui laisse une place à l'inexplicable, qui introduisent de l'irrationnel dans le rationnel et qui ouvrent des portes sur l'inconnu et l'invisible. Parmi ces œuvres, celles d'Haruki Murakami marquent particulièrement mon imaginaire et trouvent une résonnance dans mon intimité. Chez ce romancier japonais contemporain qui situe ses personnages dans un contexte très réaliste, des éléments étranges et irrationnels sont introduits et créent une ambiguïté quant au statut de cette réalité. Par exemple, les frontières entre le rêve et le réel sont constamment flouées, faisant douter le personnage et le lecteur de sa conception de la réalité; la présence de coïncidences extraordinaires nous laisse supposer une force invisible ou un ordre inconnu qui régit nos actions; les limites entre le passé et le présent s'estompent pour faire apparaître des fantômes, et l'auteur laisse planer le doute que tout ceci pourrait se passer dans l'esprit du héros. Cette ambiguïté, qui maintient le lecteur et le personnage dans l'indécidable quant au statut de la réalité, correspond au genre fantastique défini par Todorov.

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement peut opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. (Todorov, 1970, P.29)

C'est la possibilité d'hésiter qui crée l'effet fantastique. Todorov dira que le fantastique ne dure que le temps d'une hésitation, cette hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité telle qu'elle existe pour l'opinion commune. L'art fantastique résiderait dans l'art de se maintenir dans l'indécision. Il est important de distinguer ici le fantastique du merveilleux. Ce dernier n'est qu'une autre forme de réalisme puisqu'il ne provoque aucun étonnement ni chez le personnage ni chez le lecteur. Les conventions magiques ou étranges y sont admises, donc elles ne laissent aucune

place à l'ambiguïté fantastique. Ce qui se passe dans le registre du merveilleux est de l'ordre du conte, de la féerie. Pour qu'il y ait fantastique, il doit y avoir rupture de convention. Roger Caillois (1965) qui a consacré un ouvrage à l'art fantastique définit d'ailleurs le fantastique comme « le scandale de la raison » (p. 32). En effet, pour qu'il y ait hésitation et inquiétude de la part du lecteur et du personnage, il faut que l'élément étrange du récit vienne briser un ordre déjà établi. « Le fantastique n'apparaît pas s'il ne transgresse et ne déchire pas une réalité imperturbable. » (Caillois, P.32) « Le fantastique ne provient pas d'un élément extérieur au monde humain, il surgit d'une contradiction sur la nature même de la vie et qui n'obtient rien de moins qu'abolir momentanément la frontière entre la vie et la mort. » (Caillois, p.160)

Prenons un exemple dans le roman d'Haruki Murakami. *Chronique de l'oiseau à ressorts*. Un épisode marquant de l'histoire est lorsque le héros descend volontairement dans un puits sec. Au fond du puits, il y trouve un sommeil qui le fait entrer en rêve dans une chambre d'hôtel anonyme où il doit y résoudre une énigme. Tout nous laisse croire qu'il rêve et que tout ça l'aidera à voir clair lorsqu'il remontera à la surface. Nous pouvons, jusque-là, être dans un registre réaliste. Or, lorsqu'il revient de ce sommeil et retourne à la maison, une tache noire est apparue sur sa joue, exactement à l'endroit il s'était appuyé pour s'endormir au fond du puits.

Seul mon passage à travers le mur, pendant mon fantasme ou mon rêve, dans le puits avant l'aube me paraissait pouvoir expliquer l'apparition de cette marque. La femme m'avait guidée là pour échapper à quelqu'un de dangereux qui venait d'ouvrir la porte et d'entrer dans la chambre. Et lors de ma traversée du mur, j'avais ressenti une chaleur très nette sur ma joue à l'endroit même de cette tache. (...) Cette tache était-elle la conséquence de tout cela? Ou bien un stigmate laissé par un étrange fantasme? Ce n'était pas un simple rêve, me disait-on à travers cette tache. ( Murakami, 2001, p.382)

La tache nous laisse supposer une causalité entre ce qui se passe dans la pièce du sommeil et l'extérieur, elle floue les limites entre la vie et le rêve. Il y a donc une tension nécessaire entre le naturel et le surnaturel, l'admis et l'inadmissible, il y a ambiguïté fantastique.

« Pour tendre un piège à l'invisible, la vision indirecte est de rigueur. » Pour Caillois, (1965, p.72) l'art fantastique, comme la poésie, proposent ce chemin indirect pour tenter de traduire ce qui échappe au langage et à la représentation. Ce cheminement indirect est à l'origine de



la *fertilité de l'ambigu*. Le langage intermédiaire, pour Caillois, est un langage d'images qui seraient à mi-chemin entre l'image cohérente et incohérente. Dans les deux cas il n'y a pas de mystère possible, l'une ne contenant aucune signification et l'autre qui n'étant que signification. Comme pour la parabole de Brecht, c'est l'équilibre fragile entre l'hermétisme et l'habituel qui doit être maintenu pour créer la fascination et l'ouverture au mystère. Caillois (P.7) dira que pour qu'il y ait fantastique, il faut que le lecteur ou le spectateur soupçonne une énigme à déchiffrer, qu'il pressente la cohérence. Le spectateur ne doit pas demeurer ébloui devant l'indéchiffrable mais le considérer comme à déchiffrer.

### 1.2.1 Un théâtre comme territoire de dialogue avec les morts, un théâtre à l'épreuve du fantôme

Dans mes deux textes dramatiques, ce qui brise l'ordre établi et qui ouvre une brèche sur l'irrationnel, cet élément par lequel je tente de créer cette ambivalence quant au statut de la réalité est incarné principalement par la figure du fantôme. «Croyez-vous aux fantômes? Non, mais j'en ai peur.» Cette citation de Louis Vax (1965, P.159) illustre bien la place que prend le fantôme dans l'imaginaire des humains et ce, indépendamment des époques et des circonstances sociales. Pour la plupart d'entre nous, il est difficile de ne pas être tenté de croire aux fantômes lorsque survient un événement étrange, difficilement explicable par la raison. De tous temps, la figure du fantôme a été omniprésente dans toutes les formes d'art et en particulier au théâtre. Ce qui démontre probablement que de tous temps, les humains ont eu ce besoin de communiquer avec les morts.

Figure du mort qui entre en relation avec les vivants, le fantôme incarne le paradoxe présence-absence qui est aussi celui de la représentation. Dans son ouvrage, *Le théâtre ou le fantôme qui doute*, Monique Borie se penche sur la problématique de la représentation du fantôme au théâtre. À l'aide d'une parole qui serait au carrefour du théâtre et de l'anthropologie, elle remonte le temps depuis le théâtre grec, en passant par le nô, Shakespeare, Maeterlinck et les symbolistes, jusqu'à Craig, Artaud, Kantor et Genet et nous explique comment le dialogue avec la mort et l'invisible se concrétise dans ces dramaturgies et ces pratiques de mise en scène. L'auteur explore donc ces formes de théâtre qui sont en continuité avec les anciens rites funéraires et qui créent un véritable territoire de dialogue

avec les morts; un espace de l'entre-deux où l'acteur lui-même serait le double du mort qui revient.

Certains éléments de rituels de la Grèce archaïque servant à articuler les rapports entre les morts et les vivants forment une esthétique de l'apparition qu'il nous est aisé de retracer à travers toute l'histoire du théâtre jusqu'à aujourd'hui: l'*eidôlon* sert à désigner l'apparition du fantôme, qu'elle soit véritable ou en rêve; la *psuchê* est cette partie de l'homme qui erre entre le monde des morts et le monde des vivants et qui peut apparaître sous forme d'*eidôlon* et finalement, le *colossos*, cette statue ou cette simple pierre dressée, est ce qui délimite l'espace où le mort peut remonter au jour et qui sert à fixer la *psuchê* du mort. Borie démontre que le fantôme perpétuera ce lien avec la statue, ce *colossos* de pierre qui jette un pont vers l'invisible et qui est marqué par cette ambivalence de la présence et de l'absence. Absence puisque symbole du défunt, et présence puisqu'élément permettant le possible retour du mort. «Des stratégies funéraires au théâtre, un même geste; le geste de l'habilleur ou du sculpteur, tous deux fabriquant l'effigie de l'entre-deux qui conduit vers les possibles revenants.» (Borie, 1997, p.21) Ainsi, comme la statue et la momie égyptienne sur qui, en guise de mystérieuse cérémonie, on crée une ouverture de la bouche, l'acteur costumé et maquillé, deviendrait ce *colossos*, ce double du mort qui se manifeste par lui.

### 1.2.2 L'ambivalence des fantômes

« Ils sont vivants les morts sous la terre. Les victimes d'autrefois prennent en représailles le sang de leurs assassins. » (Borie, 1997 p.28) Dans le théâtre grec, même si les morts apparaissent rarement aux vivants, sinon en rêve, ils sont tout de même au cœur de leur tragédie. Père protecteur mais aussi père assassiné, Agamemnon porte ce caractère ambivalent qui marque les fantômes de toutes les cultures : ambivalence du pouvoir (protecteur et vengeur) et ambivalence du savoir (celui qui sauve et celui qui perd). D'ailleurs, chez les Grecs, le fantôme n'a pas besoin d'être vu puisque c'est à l'intérieur du vivant que s'accomplit le retour du mort et que s'affirme sa force de présence. Certains personnages de la tragédie grecque, même s'ils ne sont pas morts, représentent des figures de fantômes. « Si dans la tragédie grecque il n'est pas de cadavre vraiment mort, il n'est pas non

plus de vivant qui ne touche de quelques façons aux territoires de la mort. » (Borie, p.40) Le héros de l'entre-deux, tel que le nomme Borie, même s'il n'est pas fantôme, est déjà un être dans l'entre-deux de la vie et la mort. C'est celui qui a vu le visage de Gorgô (en face cette fois-ci), soit en assassinant ou en revenant du monde des morts, comme Oreste. Sans être vraiment mort, Oreste, par ses yeux fous, rappelle celui de la Gorgone. « Telle une statue de pierre, il est dépossédé de lui-même. » (Borie, p.33)

Dans une des formes classiques du théâtre japonais, le nô, le fantôme est aussi marqué par l'ambivalence, mais cette ambivalence est celle du rêve. Pour introduire son chapitre sur le nô, Monique Borie reprend la citation de Claudel: «Le nô ce n'est pas quelque chose mais quelqu'un qui arrive.» (Borie, p.71). Elle nous laisse alors entrevoir comment la dramaturgie du nô est construite autour de cette apparition venue d'un ailleurs. Contrairement aux tragédies grecques où ce sont les vivants qui peinent à faire le deuil des morts, dans le théâtre nô, ce sont les morts qui peinent à se détacher des vivants. Ils errent dans cet entre-deux de la vie et de la mort, hantés par une passion, par des regrets, par « la bouleversante difficulté des morts à se détacher de la vie. » (Borie, 1997, p.73). L'espace dramaturgique du nô est un espace des lisières, des lieux de l'entre-deux (les rivages, la montagne, la forêt) où erre le waki, être des marges. Cette errance, connue des poètes, des voyageurs et des fous est nécessaire pour créer la rencontre avec cette autre errance, celle du fantôme, le shite (dans les nôs du monde réel, comme le shite peut aussi être un vivant qui par son état d'errance ou de folie côtoie les territoires de la mort). Le waki est ce passeur, qui permet le passage entre le monde des morts et le monde des vivants et il est le seul à pouvoir rencontrer le shite. C'est donc dans des espaces d'altérité que cette rencontre aura lieu. Cependant, comme pour les tragédies grecques, ce territoire de l'entre-deux qui est au cœur du nô, où le fantôme se donne à voir, est celui des rêves.

En réalité, ce carrefour des songes, *yumé no chimata*, par lequel le nô définit son propre espace, est le lieu même de la rencontre des vivants et des morts, un espace beaucoup plus ambigu et beaucoup plus riche d'interrogations sur le statut de la réalité au théâtre- des interrogations nourries par un incessant jeu d'ambivalences. Au centre se trouve une ambivalence essentielle: l'indécidable du rêve et de la réalité que l'apparition du fantôme cristallise. (Borie, p.85)

Le songe est en fait le carrefour de deux mémoires, celui du shite et du waki qui s'unissent pour créer le miracle de l'apparition. Ce miracle de l'apparition, c'est par la danse et la



musique que l'acteur peut y parvenir. L'idée de *colossos* revient ici par la danse du shite qui oscille entre mouvement et immobilité et qui nous mène constamment aux frontières de l'animé et de l'inanimé. Cette gestuelle sacrée faite de raideur et d'angles, ce corps costumé d'étoffes précieuses n'est autre que ce corps double prêt à capturer la *psuchê* du mort. La danse du shite est ce moment culminant de l'apparition du fantôme qui précède sa disparition. D'ailleurs, lors de sa sortie, lorsque l'acteur qui joue le shite disparaît et ne revient pas saluer, le spectateur se retrouve confronté au vide de la scène et à cette ambiguïté propre au nô quant au statut de la réalité. Le nô maintient donc l'indécidable entre le rêve et la réalité jusqu'au bout du spectacle.

Chez Shakespeare, les forêts, les rivages, les plaines désertiques éloignées des hommes sont aussi des zones de l'entre-deux où les fantômes apparaissent, où les prodiges se produisent. Cependant le grand territoire des fantômes et de la magie chez Shakespeare est la nuit. *What are you? Who's there*, sont les interrogations d'Hamlet et de Macbeth face à ce qui s'avance dans la nuit. Cette "chose" qui apparaît dans la pénombre est aussi chargée d'ambivalence puisque le fantôme est porteur de savoir mais aussi de confusion. Macbeth par exemple, face aux paroles des sorcières, reste dans un indécidable quant à la véracité des prophéties: est-ce un savoir protecteur ou un piège destiné à perdre? Une autre question que pose le théâtre de Shakespeare et qui rappelle l'ambiguïté présente dans le nô est celle-ci: est-ce l'écho d'une vision intérieure qui appelle le fantôme ou le fantôme qui appelle la vision intérieure? Le mot clé qui revient alors, et qui se rapporte à la notion d'ambiguïté, est le *methought*, il m'a semblé que... Le personnage oscille constamment entre doute et crédulité et, pour Shakespeare, ce doit être ainsi pour le spectateur de théâtre: «croyance et semblance en effet se nouent ensemble dans la définition shakespearienne de l'illusion théâtrale.» (Borie, 1997, p.160) D'ailleurs, selon Craig, l'omniprésence des spectres dans le théâtre de Shakespeare lance une requête aux metteurs en scène : créer un théâtre à l'épreuve du fantôme. Le théâtre doit absolument être ouvert à l'invisible, à l'innommable sans quoi, il n'y a pas de véritable théâtre possible. « C'est la matérialisation momentanée des forces invisibles qui dominent toute l'action, et c'est aussi l'injonction de l'auteur aux gens de théâtre de débrider leur imagination et de laisser sommeiller leur sale logique ». (Craig, 2004, p.190).

La problématique de la représentation du fantôme au théâtre appelle donc nécessairement le metteur en scène mais aussi l'auteur dramatique à prendre une distance avec un idéal de vraisemblance et à user de détours. Genet, pour qui le dialogue avec les morts est à la base de l'acte théâtral, proclame aussi un théâtre tourné vers l'invisible. Comme Strindberg qui a choisi de faire un détour du côté du rêve, Genet choisit de faire un détour par le royaume des morts. « Chez Genet (...) Il semble que la vie de l'homme ne prenne son sens que regardée depuis les régions de la mort. » (Borie, 1997, p. 274) Genet, qui se crut atteint de la tuberculose pendant près de 10 ans et persuadé de porter en lui une mort imminente, s'efforcera de faire une fête théâtrale destinée à détruire la frontière qui nous sépare des morts. À l'image des statues de Giacometti, aux têtes fines et légères, mais aux pieds lourds embourbés dans la matière, Genet rêve d'un théâtre en mouvement vers l'invisible, mais l'invisible de la matière, de la terre, de la tombe. Ce mouvement vers l'invisible célèbre une royauté secrète qui n'appartient qu'au royaume des morts. Pour Genet, la mort c'est le mystère qui évacue l'esprit d'analyse. Cela implique cependant une volonté du croire de la part du spectateur. Comme le cite Borie : « Le seul public est pour Genet celui qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté à un mystère. » (Borie, 1997, p. 275)

### 1.2.3 Art de la croyance

Être ou ne pas être? Cette oscillation constante entre le doute et la crédulité, qui en quelque sorte est le drame même d'Hamlet, n'est-elle pas aussi cette tension nécessaire pour créer un territoire de dialogue avec l'invisible au théâtre? Ceci m'amène à cette notion importante introduite ici par Shakespeare mais aussi reprise par les plus modernes comme Craig, Pirandello et Genet, c'est-à-dire l'importance de cette tension entre le doute et la croyance chez l'artiste de théâtre et chez le spectateur. Pour Craig, le théâtre est un art de la croyance: «[...] ce lieu émouvant extraordinaire, où chacun, qu'il soit sur la scène ou dans un fauteuil, s'offre à contribuer à l'exaltation de la croyance, non du faux semblant.» (1997, Borie, p.236). Il privilégie donc un théâtre tourné vers l'invisible puisqu'il évacue toute forme de théâtre dite réaliste qui valorise ce faux semblant. Genet dira aussi : « Au cœur de la gravité, de la solennité qu'impose la proximité avec les morts, la familiarité doit être préservée, de même

que soit maintenu l'indécidable du jeu et de la réalité. » (Borie, p.277) Il souhaite, comme Caillois et Sarrazac, cette tension entre le familier et ce qu'il nommera le solennel. Pirandello souhaite aussi que ses spectateurs croient aux fantômes, « tout en connaissant les secrets de fabrication de l'illusion. » (Borie, p.219). On retrouve ce mélange de doute et de crédulité également dans le nô notamment par le kyogen, cette intervalle comique entre deux nôt qui parodie l'épisode qui le précède: « (...) comme s'il fallait signifier par là que la croyance à l'invisible doit, au théâtre, porter en elle sa propre dérision possible, dans une alternance exemplaire du "miracle" dans sa dimension de merveilleux et du "miracle" dans sa dimension de parodie ridicule. » (Borie, p76)

L'ouvrage de Monique Borie s'achève alors sur des questions sans réponse: le spectateur aurait-il perdu la capacité de s'émouvoir, de s'émerveiller de cette possible apparition du mort? La notion de mort, de plus en plus évacuée de nos sociétés, aurait-elle fait disparaître avec elle ce besoin essentiel qu'avait l'homme de dialoguer avec les défunts? Craig affirmait, il y a de cela cent ans, que nos intelligences seraient prêtes à accueillir la révélation de l'invisible. Sommes-nous à ce point aveuglés par le visible que nous en oublions la part sombre, la part inconnue, la mort? Même chose pour Genet, invoqué aussi dans cet ouvrage, pour qui le théâtre a cessé d'exister depuis que les cimetières ont été chassés de la cité : « Un urbanisme qui se débarrasse des morts se débarrasse aussi du théâtre » (1997, Borie, p.275) Par ces questions, l'auteure ouvre ainsi la porte à une réflexion riche qui nous aidera peut-être à retrouver ce théâtre à l'épreuve du fantôme.

Créer un territoire de dialogue avec les morts, donner la parole aux fantômes, et ouvrir l'accès à un réalisme élargi, à une « re-connaissance » de la réalité, telle est l'ambitieuse idée qui m'a guidée lors de l'écriture de mes courtes pièces. La figure du fantôme dans l'écriture dramatique n'est pas confrontée à la matérialité de la représentation, mais pour que le spectateur en arrive à osciller entre doute et crédulité, il faut tout de même que l'ambivalence soit au cœur de l'écriture. Nous pouvons faire le lien avec les caractéristiques dramatiques de la figure du fantôme dans l'histoire du théâtre, ses territoires de l'entre-deux, sa nature équivoque protectrice-vengeresse et à l'ambivalence quant à son statut de réalité, mais il faut surtout souligner l'importance de maintenir cette ambiguïté dont parle Caillois quant au statut de cette figure. Le fantôme porte avec lui le doute qu'il pose sur le monde des

vivants. Il brise la ligne de l'espace et du temps, la condense, l'élargit, comme le fait l'auteur-rhapsode avec son récit. Ce regard à partir du monde des morts ne baigne-t-il pas le récit d'une lumière étrange qui déforme la réalité? La présence du fantôme dans un texte dramatique constitue-t-elle en soi une forme de détour qui permet de renouveler la forme théâtrale?

Plusieurs éléments des mes pièces sont marqués par cette dramaturgie de l'entre-deux exposée par Borie. Les lieux de l'action, quoique certains établis avant mes lectures, se sont apparentés aux territoires de l'entre-deux évoqués plus haut. Dans ma pièce *Sam et M. Yahori*, l'action se déroule sur le toit d'un immeuble et constitue cette zone limitrophe entre la terre et le ciel. Le lieu nourrit la tension du suicide qui habite le personnage de Sam, il crée un espace limite entre la vie et la mort, le sol et le vide. Cet espace devient intéressant aussi pour le personnage de M. Yahori qui est aveugle et pour qui ce toit représente un danger. Dans *l'Éternelle fiancée*, le lieu choisi est aussi une zone limitrophe : une route déserte à la lisière des forêts glacées de l'hiver du nord québécois, une route qui semble côtoyer la mort. Mes personnages, dans leur errance, accueilleront les fantômes dans ces lieux limites.

Dans ma première pièce, Sam sent le besoin de se faire guider par les morts d'Hiroshima, afin qu'ils l'aident à passer à travers sa propre catastrophe. C'est l'énigmatique M. Yahori, le vieil aveugle japonais de son immeuble, qui lui permettra cette communication. Héros de l'entre-deux, M. Yahori n'est peut-être pas mort, mais il appartient déjà aux territoires de la mort par son vécu à Hiroshima, par sa cécité et son contact incessant avec l'obscurité. Pour accueillir ce fantôme, Sam appartient lui aussi, par son expérience de vie, à l'entre-deux : « J pense souvent à ça, à mourir...Ouan. J'ai vu des affaires de trop proche je pense. »

De plus, les personnages de M. Yahori et de Mademoiselle sont marqués par l'ambivalence du fantôme : ambivalence du voir (ont-ils vraiment existés ou n'était-ce qu'un rêve?) mais aussi l'ambivalence de celui qui guide ou celui qui perd. Particulièrement dans le cas de *L'Éternelle fiancée*, Mademoiselle est ambiguë dans ses intentions envers Robin. Bien que sauvé de sa panne d'essence par la vieille dame, Robin a des raisons de la craindre. Yahori semble plus bienveillant, mais il reste que c'est un étranger venu de loin et les mises en garde de Mme Bouchard nous rappellent que c'est un être insolite, qu'il ne faut pas déranger, qui semble voir des choses malgré sa cécité.



En intégrant le fantôme dans mes deux créations, j'ai tenté, comme l'auteur-rhapsode, de m'immiscer dans le texte dramatique et de créer un élément de distanciation. La présence du fantôme et de son ambiguïté fut le moyen pour moi d'intégrer dans le récit de l'étrangeté et de l'insolite afin d'offrir un point de vue *distortionné* sur la réalité, un point de vue que j'affectionne. J'ai dû, pour ce faire, maintenir la tension entre l'étrange et le familier qu'évoque Brecht, entre le *déchiffré* et le *indéchiffrable* de Caillois. Comme dans le nô, mes pièces sont marquées par l'espace du rêve où la mémoire des personnages se rencontre pour *créer le miracle de l'apparition* (Borie, 1997 p.76). D'un côté, l'existence des fantômes et les traces concrètes qu'ils laissent à Sam et Robin, soit dans leurs souvenirs, ou même dans le concret (le message traduit laissé à Sam et la bague laissée à Robin) tire l'intrigue vers cet *indéchiffrable* dont parle Caillois. De l'autre côté, l'espace du rêve, suggéré par la disparition soudaine des deux fantômes, tire l'intrigue vers le *déchiffrable*.

Cette figure de fantôme que j'ai décidé d'introduire dans mes pièces fut aussi l'occasion pour moi de faire un détour vers un ailleurs, vers un Japon fantasmé et sa culture de l'éphémère, du mouvement et de l'ambiguïté, mais aussi sur les traces du nô et ses fantômes. Pour façonner mon récit j'empruntai, comme cet auteur-rhapsode, des formes de récit étrangères et tentai de les mettre en tension avec mes personnages d'aujourd'hui et leur langage d'ici.

## CHAPITRE II

### UN DÉTOUR VERS L'AUTRE

Là où il y a de la lumière, il y a nécessairement de l'ombre. Là où il a de l'ombre, il y a nécessairement de la lumière. Haruki Murakami, IQ84

#### 2.1 Ma rencontre avec Murakami

Il y a de cela quelques années, un ami m'a prêté le livre *Chronique de l'oiseau à ressort* d'Haruki Murakami. Pendant plus d'un mois, il a traîné sur ma table de chevet sans que je ne l'ouvre. Un dimanche matin, avant même de me lever, je me décide à l'ouvrir, allumant distraitemment la radio de mon réveil matin qui jouait à ce moment-là un morceau de musique classique. Je commence ma lecture. D'entrée de jeu, je fus surprise de découvrir le personnage d'un homme japonais vivant à Tokyo qui se fait bouillir des spaghettis tout en écoutant à la radio *La Pie voleuse* de Rossini. Ceci pourrait se passer à New-York, me dis-je. Il se prépare du café, parle de musique classique. Je m'attendais à plus « japonais ». Je fus sortie de ma lecture par la fin du morceau qui se termina à la radio (la mienne) et j'entendis, stupéfaite, l'animatrice annoncer que nous écoutions *La Pie voleuse* de Rossini ! Je trouvai la coïncidence tout même impressionnante, et j'eus le sentiment qu'un lien secret me liait au roman. Tout au long de ma lecture, je découvris que ces coïncidences qui nous font soupçonner l'existence de liens invisibles, d'un monde parallèle au nôtre, font partie intégrante de l'œuvre de Murakami. Ma relation avec les histoires de cet auteur japonais commença ce matin-là et, de fil en aiguille, prit une place dans ma recherche-crétation.

Il est intéressant de noter que les romans d'Haruki Murakami sont le produit d'un détour vers l'Amérique. Les mœurs et coutumes des personnages (qui boivent plus souvent du café que du thé) et les références musicales récurrentes au jazz américain, ne sont que quelques exemples d'un imaginaire marqué par la culture américaine. Dans son article *An Allegory Of Return: Murakami Haruki's The Wind-Up Bird Chronicle* (2000), Susan Fisher raconte comment l'auteur a tout d'abord écrit ses premiers romans en anglais pour ensuite les traduire en japonais. Selon les critiques, il aurait créé une langue tout à fait nouvelle, mais selon Murakami lui-même, qui dès son jeune âge rêvait d'écrire des romans en anglais, il aurait trouvé une langue intime, qui lui ressemble plus que la langue japonaise. Ainsi, lui-même, par son détour vers l'Amérique, est revenu vers lui-même, il s'est *re-connu*.

Haruki Murakami a agi à titre de passeur entre moi et un Japon fantasmé. Il est ce point de départ d'un tracé qui m'a conduit vers une culture, une littérature et une dramaturgie japonaises où je découvre la présence importante d'un dialogue avec l'invisible, en particulier dans le théâtre nô où l'apparition du fantôme, le shite, est au cœur de la représentation. Ce détour vers le Japon m'accompagne dans la mise sur pied d'un théâtre à l'épreuve du fantôme. Je retracerai autant que possible certaines notions importantes de l'esthétique japonaise, comme l'éphémère, l'ombre, le néant qui ont émergé de façon consciente ou inconsciente dans mes créations et tenterai de démontrer comment les romans d'Haruki Murakami et le théâtre nô ont eu une influence sur mon écriture tournée vers l'invisible. Que ce soit la structure et la courte forme de mes pièces, l'entre-deux du rêve et de la réalité dans lequel se trouvent mes personnages, la quête d'identité qui les habite ou encore comment l'amour et la mort se côtoient, ces éléments présents dans mes créations trouvent tous un écho dans les notions développées dans le présent chapitre. Les bases de mes courtes pièces sont apparues avant mes recherches. Ce détour vers le Japon m'apparaît alors comme un voyage où je me reconnais dans *l'autre*, et où une intimité nouvelle m'est révélée.

## 2.2 Japon, culture et esthétique

Le temps et l'espace structurent toutes les cultures. Il existe pourtant plusieurs manières d'appréhender l'espace et le temps et, conséquemment, d'appréhender le monde. Le temps judéo-chrétien, sur lequel s'appuient la culture et la pensée occidentale, s'illustre plutôt

comme une ligne droite ayant un début et une fin : les événements historiques sont définis en fonction d'événements passés et d'événements à venir et ils s'inscrivent dans un tout par rapport à un commencement (la genèse) et une fin (l'apocalypse). Le temps japonais, issu en partie de la tradition shintoïste et bouddhiste, s'exprime plutôt comme une droite n'ayant ni début ni fin et n'existe que sous forme d'expériences humaines semblables à toutes les expériences qui les ont précédées et qui les suivront. Il est une succession de présents autonomes qui n'ont pas besoin d'être mis en contexte par rapport à un passé et un futur. Kato Suichi qualifierait comme « présentisme » cette conception du temps, puisqu'elle évacue toute notion de passé et de futur. En effet, pour les Japonais, le temps n'existe que dans cet instant où ils le vivent et avec l'intensité de ce qui n'aura plus jamais lieu. « Ici les choses bougent en permanence et toute notre esthétique repose sur cette idée d'un monde éphémère ».<sup>2</sup> La zone sismique sur laquelle le Japon se trouve est peut-être à l'origine de cette idée de l'éphémère bien ancrée dans la culture japonaise. C'est donc toute une culture du mouvement qui s'inscrit dans la notion de l'espace et du temps japonais, mais aussi dans l'esthétique et dans la conception de l'amour. La perception même du monde est changeante aux yeux des Japonais, puisqu'elle ne se distingue pas de nos états d'âme, de notre imagination et de nos rêves. « Au fil de ce rêve qu'est la vie, tout s'efface et se recompose selon des variations imprévisibles. » (Giard, 2012, P.183)

### 2.2.1 Le *ma* : l'intervalle et le sacré

En Japonais, un seul mot est utilisé pour l'espace et le temps : c'est le *ma*. Il signifie l'intervalle qui désigne le délai entre deux événements mais aussi l'espace physique entre deux objets ou deux entités. Les notions d'espace et de temps sont donc réunies sous un même concept, ce qui constitue une autre différence majeure entre la conception du temps japonais et du temps occidental. Cette notion d'intervalle qui définit le *ma* est importante puisqu'elle est au cœur de la culture japonaise. En danse, le *ma* sera l'immobilité, en musique, le silence, en architecture, l'espace, etc. Le chorégraphe japonais Gunji Masakatsu le définit comme suit : « Le *ma* est l'intervalle d'espace ou de temps entre chaque attitude ou évolution et la suivante, mais il ne s'agit pas d'un espace ou d'un temps pour rien, vacant :

<sup>2</sup> Agnès Giard P. 10. Giard cite Takéo Funabiki lors d'un entretien réalisé le 29 juin 2010, à Tokyo.



c'est un transport artistique de l'espace-temps. » (1985, P.12) Pour le musicien japonais, l'intervalle sera la distance temporelle ou la longueur d'un silence entre deux sons. L'art du musicien consiste à trouver la bonne longueur d'intervalle de silence pour ainsi sublimer chaque timbre de la musique. « La musique à ce moment se résume au « maintenant ». Quoi qu'il y ait eu avant et quoi qu'il arrive après, cela n'a plus aucun rapport. » ( Suichi, 2009, p.102) Ainsi l'intervalle, le vide, le néant sont des notions essentielles pour les Japonais. Contrairement aux occidentaux qui donnent une connotation négative au vide, au Japon le néant est sacré. Il est un pôle magnétique, un espace en attente qui attire. Voilà pourquoi les pierres d'un jardin japonais deviennent des traces pour installer le vide : ces espaces nous relient à l'infini, au néant. « Le *ma* est associé à un effet de rupture visant à nous ouvrir les yeux sur ce qu'il y a derrière les apparences. (...) Il déchire sans cesse la trame continue du réel, est un pont entre ce monde et l'au-delà. » (Giard, 2012, p.21)

Il y a donc dans la pureté du néant une forme de perfection vers laquelle tendent tous les arts au Japon. Cette ouverture sur l'invisible, cette zone de transport entre deux choses qu'est l'intervalle, ce vide en attente d'être comblé n'est pas sans relation avec ce que Junichirô Tanizaki nomme l'ombre dans son ouvrage *l'Éloge de l'ombre*. C'est toute une définition de la beauté fondée sur l'ambiguïté du voir que Tanizaki expose ici et qui va de pair avec la fertilité de l'ambigu dont parle Caillois et qui permet aux lecteurs ou aux spectateurs d'entrer dans le mystère. Ce culte de l'ombre ne favorise-t-il pas la création d'un territoire de l'entre-deux qui ouvre une brèche sur l'invisible?

### 2.2.2 Éloge de l'ombre

Dans son ouvrage *Éloge de l'ombre*, Junichirô Tanizaki, évoque non sans une certaine nostalgie, la culture de l'ombre qui constitue l'un des fondements de l'esthétique japonaise. Depuis l'invasion de la culture américaine (à la fin de l'ère Meiji 1868-1912) qui anima l'obsession du progrès, les Japonais se sont éloignés de la tradition en s'accommodant des facilités sanitaires et électriques des occidentaux. Selon Tanizaki, cette bifurcation vers la technologie occidentale est à l'origine de beaucoup de désagréments pour les Japonais, le principal étant la disparition de l'ombre. Sous cette « débauche d'éclairage électrique » ont

disparu toutes parcelles de ténèbres. En se référant à l'architecture de la maison traditionnelle japonaise, l'auteur retrace l'origine de l'ombre dans la conception du beau. Pour se protéger des pluies, les pavillons japonais possèdent un toit descendant très bas par-dessus les parois des murs. De plus, la façon d'y disposer les pièces fait en sorte que les espaces centraux n'ont pratiquement plus accès à la lumière du jour. Les japonais ont alors appris à vivre avec l'ombre et ont développé tout un art pour s'en servir et créer de la beauté. Contrairement aux occidentaux qui se réjouissent du progrès et de la lumière qui se rend désormais partout, les défenseurs de la tradition japonaise eux se réjouissent de l'ombre.

### 2.2.3 La culture de l'ombre et l'ambiguïté

« D'une manière plus générale, la vue d'un objet étincelant nous procure un certain malaise. » (2011, p.30) Tanizaki dresse ici tout un comparatif entre certains métaux ou objets étincelants associés à l'Occident et des matériaux, textures ou couleurs plus sombres ou passées, associées à l'Orient. Les Japonais vont préférer de loin à l'argent poli, un ustensile d'argent qui aura acquis, au fil des jours, une précieuse patine qui l'enrichit et témoigne du temps qui passe. Même chose pour les pierres précieuses, « À un éclat superficiel et glacé nous avons toujours préféré les reflets profonds et un peu voilés, soit dans les pierres naturelles, ce brillant légèrement altéré qui évoque l'effet du temps. » (Tanizaki, p.32) Dans la maison traditionnelle japonaise, les choix des matériaux se sont faits dans ce sens : par exemple les murs seront mats plutôt que luisants, de façon à ne pas trop refléter la lumière mais plutôt l'absorber et ainsi créer un flou entre l'espace de la pièce et le mur. Pour les mêmes raisons, on choisit les shoji, ces cloisons de papier qui sans être translucides, laissent passer une lumière diffuse adoucie par le papier, mais pas le regard. « Or c'est précisément cette lumière indirecte et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures. » (Tanizaki, p.44) En évoquant la lumière que laissent passer les shōji, Tanizaki dira : « ...elle me fait l'effet d'une brume légère qui émousserait mes facultés visuelles. » (p.51). Le flou créé ici par les jeux d'ombre et de lumière semble être au cœur de cette esthétique de l'ombre. L'auteur évoque à plusieurs reprises ces laques aux dessins de poudre d'or, dont on pare les pièces de la maison japonaise. Ces objets paraîtraient tapageurs sous un éclairage électrique trop fort et égal, mais à la lueur d'une chandelle, les paysages du laque se laissent

deviner dans la semi pénombre et sont appelés à changer au gré de la vacillation de la lumière. Le faible éclairage donne aux objets, aux limites de la pièce une apparence incertaine qui appelle à la rêverie. D'ailleurs, ces termes associés à la précarité des apparences comme « clarté indécise », « apparence incertaine », « imprécision volontaire » « rêverie » sont utilisés fréquemment par Tanizaki, et cette notion esthétique de l'ambiguïté liée aux jeux d'ombres est omniprésente, jusque dans la nourriture : « Leur surface trouble, semi-translucide comme un jade, cette impression qu'ils donnent d'absorber jusque dans la masse la lumière du soleil, de renfermer une clarté indécise comme un songe (...) » (p.40). Comme si l'ambiguïté de la réalité était la qualité intrinsèque de l'ombre, laissant place à l'invisible. L'ombre est en quelque sorte le *ma*, cet espace en attente d'être comblé, et il rejoint ici le néant dans sa perfection sacrée. Pour exister, l'invisible doit nécessairement se maintenir dans l'ambiguïté du clair-obscur, sans quoi, il n'est qu'une énigme indéchiffrable où une image trop éclairée. La réalité n'est complète qu'avec sa part d'ombre, qu'avec cette ambiguïté qui ouvre une porte à l'inconnu. L'ombre est nécessaire pour un éventuel dialogue avec les morts.

Tanizaki nous explique comment anciennement les grandes pièces des monastères, uniquement éclairées à la lueur d'une chandelle, permettaient de *voir* les ténèbres. La faible lumière n'atteignant pas les murs rendait les parois invisibles et permettait à l'imagination de voir émaner de ces ténèbres beaucoup plus de choses. « Or, ces ténèbres sensibles à l'œil donnaient l'illusion d'un brouillard palpitant, elles provoquaient facilement des hallucinations et, dans bien des cas étaient plus terrifiantes que les ténèbres extérieures. Les manifestations des spectres ou de monstres n'étaient somme toute que des émanations de ces ténèbres (...) » (Tanizaki, 2011, p.72). Mêmes les femmes assujetties à cette culture de l'ombre et gardées dans des pièces sombres disparaissaient aussi dans les ténèbres telles des spectres. Leurs mains se dérobaient sous les grandes manches, jusqu'au dents maquillées de noir ; la beauté des femmes dans cette esthétique de l'ombre était fantomatique.

Quelle serait la place de l'ombre dans la littérature, et qui plus est, dans un texte dramatique ? Tanizaki évoque le souhait d'une littérature qui fasse de la place aux ténèbres : « Pour moi, j'aimerais tenter de faire revivre dans le domaine de la littérature au moins, cet univers d'ombre que nous sommes en train de dissiper. J'aimerais élargir l'auvent de cet édifice qui a

nom, littérature, en obscurcir les murs, plonger dans l'ombre ce qui est trop visible et en dépouiller l'intérieur de tout ornement superflu. » (2011, p.84) Visiblement, au réalisme qui tente de reproduire le réel dans toute sa clarté, Tanizaki, comme Sarrazac, préfère le clair-obscur : tension entre ombre et lumière, visible et invisible, familier et étrange. Comme on ouvre une pièce sur l'infini des ténèbres en plongeant ses parois dans l'ombre, on peut ouvrir l'espace du texte sur l'invisible. Tanizaki suggère ici une littérature où l'ambiguïté du clair-obscur serait au cœur de l'écriture.

#### 2.2.4 Réalisme magique et symbolisme, un outil pour la quête d'identité

« Nous entrons avec Murakami dans un sommeil qui éveille en nous la conscience d'un monde dont nous devinions la venue mais dont nous avons soudain l'impression fraternellement familière d'avoir fait avec lui l'expérience, ou comme si le monde qui s'annonce était déjà constitué par les fantasmes de notre cerveau. » (Jouffroy, 1994, p.3) Chez Murakami, les frontières entre le rêve et la réalité, entre les fantasmes et la réalité sont constamment flouées. Ce brouillage des limites correspond au *réalisme magique* expliqué par M. Strecher dans un article consacré à Murakami. Selon Strecher, le réalisme magique survient lorsque quelque chose d'étrange se produit dans un contexte très réaliste et détaillé, quelque chose de trop étrange pour qu'on y croie. Ceci n'est pas sans rappeler la définition du fantastique de Todorov et de Caillois, et c'est par cette voie de l'ambiguïté que le héros aura accès à une nouvelle partie de lui-même : « Murakami portrays contemporary Japanese society through protagonists living in or between two states of reality and in search of their real self, or core identity. » (Oddvick, 2002, p.2)

Il est aisé de faire un lien entre l'ombre de Tanizaki et le symbolisme de l'obscurité et du souterrain qu'utilise Murakami dans ses romans. Un des traits qui traverse l'œuvre de cet auteur est ce procédé métaphysique par lequel les protagonistes accèdent à leur inconscient pour ainsi toucher ou atteindre le cœur de leur identité. C'est en effet dans cet état d'entre deux mondes, le rêve et l'éveil, l'inconscient et le conscient, le fantasme et la réalité que les héros murakamiens ont accès à une partie cachée de leur identité. Cet inconscient est souvent symbolisé par l'ombre et le souterrain. Dans *Chronique de l'oiseau à ressorts*, c'est du fond

d'un puits sec et obscur que le héros, en croyant rêver, entre dans une pièce où il rencontre des personnages qui l'aideront à résoudre le mystère de la disparition de sa femme. C'est en remontant de ce puits qu'il y découvre la fameuse tache sur son visage qui brise le réalisme établi et maintient le héros dans cet entre-deux du rêve et de la réalité. Cette chambre qu'il visite lors de ses séjours dans le puits n'est rien d'autre que le symbole de son inconscient. Murakami suggère ainsi que c'est dans notre propre mémoire que se trouve notre énigme. Les images qui surgissent de la mémoire telles des fantômes deviennent des personnages dans les romans de Murakami et les personnages deviennent aussi des images fantasmées et des fantômes dans les rêves. À travers ce que vivent ses personnages, l'auteur pose alors cette question : comment le héros forge-t-il des liens avec l'autre (souvent l'autre en lui, son inconscient,) et comment s'y identifie-t-il et se prouve-t-il à lui-même son existence? Comment la mémoire et la façon de raconter notre histoire jouent-elles un rôle sur notre identité ? En mettant au jour son inconscient, le héros se raconte une nouvelle histoire sur lui-même, il a un nouveau point de vue sur son identité. Automatiquement, le monde autour de lui change...

Le réalisme magique correspond à cette ambiguïté fantastique que j'ai tenté d'introduire dans mes pièces. Le personnage de M. Yahori pourrait être un fantôme de Sam et quelques éléments le suggèrent : le fait qu'il semble voir Sam même s'il est aveugle ; le récit qu'il fait en dialogue avec le jeune homme au sujet de la catastrophe d'Hiroshima nous donne tout à coup l'impression qu'une seule personne parle, ni Sam ni M. Yahori, mais une voix mitoyenne, celle du rêve ; et finalement, la disparition soudaine de M. Yahori. Cette envie donc de créer un univers en apparence réaliste qui serait perturbé par des éléments étranges et des personnages fantomatiques qui guideraient les protagonistes dans leur quête m'est venue, entre autres, de mes lectures des œuvres de Murakami. J'ai pu ensuite tisser des liens entre certains éléments qui rejoignent la culture japonaise tels que l'importance de l'ombre et la tension du clair-obscur. Un passage dans mes pièces où il est d'ailleurs question d'ombre et de lumière est le récit entrecroisé de Sam et M. Yahori de la catastrophe d'Hiroshima. Ici, l'ombre de la mort se mélange à la beauté irréaliste de la lumière de la bombe. Ce récit est le point culminant de cette première pièce où Sam réussit à nommer l'indicible, sa propre catastrophe à travers celle d'Hiroshima. J'ai tenté, par l'enchevêtrement serré des répliques, par le rythme où les deux voix ne semblent faire qu'une, d'introduire l'idée que Sam fait

peut-être ce dialogue avec lui-même. Aussi, la cécité de M. Yahori plonge ce personnage dans l'obscurité, ce qui pourrait aussi symboliser la part inconsciente nécessaire à son évolution. L'ombre et la lumière ont aussi une fonction importante lors de la métamorphose de Mademoiselle. C'est l'alternance de l'ombre et de la lumière qui semble mélanger le passé et le présent, la vie intérieure et extérieure des personnages, et qui achève de plonger Robin dans son délire amoureux.

### 2.2.5 L'amour et le néant

Mes courtes pièces sont traversées par des amours où l'être aimé est absent et où le suicide habite mes personnages. Ces prémisses d'écritures se sont faites inconsciemment; je n'ai pas choisi de faire des pièces sur le suicide et je n'ai pas particulièrement d'expériences personnelles à ce sujet, mais ces questions et thématiques m'interpellent au même titre que l'ambiguïté quant au statut de la réalité. Dans les contes traditionnels, dans les nôs, les haïku, dans le cinéma japonais, il est intéressant de voir à quel point l'amour et la mort se côtoient et s'entremêlent constamment. La proximité de l'amour et de la mort fait partie des éléments de la culture japonaise qui me fascinent. L'esthétique du flou, l'ombre, l'ambiguïté du voir, la mouvance, le vide, tous ces concepts clés de l'esthétique japonaise sont aussi en lien avec la conception de l'amour au Japon. Dans un ouvrage consacré aux liens qui unissent les mythes fondateurs à la conception de l'amour au Japon, Agnès Giard tente de comprendre pourquoi l'amour idéal se vit sur un mode nostalgique et poignant. Pourquoi ces histoires d'amour chimériques, sous le signe de l'attente, se terminent mal, souvent par un suicide animé par une attente éternelle de l'être aimé. Pourquoi les Japonais vouent-ils un culte aux êtres qui sont morts sans avoir pu s'aimer? Peut-être est-ce parce que le bonheur n'est pas tabou au Japon, il fait partie des devoirs religieux au même titre que le plaisir sexuel. Ceci expliquerait, selon Agnès Giard, la préférence des japonais pour les histoires d'amours ratées ou non réalisées. Elles sont terriblement transgressives et par conséquent, attirantes. Les pistes avancées s'inscrivent en résonnance avec ce que vivent les personnages de mes deux pièces.

Conscients de la mouvance des choses, la réalité pour les Japonais se réduit à ce que les sens peuvent capter dans un monde sans cesse en mouvement, en changement. L'amour se définit



également comme un état sans cesse changeant, impossible à décrire autrement que par un « chaos intérieur ». « De même que le sacré, il est fait de cette somme d'instants arrachés au passage de l'éphémère des perceptions. » (Giard 2012, p. 3) Subjectif, mouvant, flottant, éphémère, l'amour est indicible : on ne dit pas « je t'aime » au Japon. Ainsi, le *koi* est le mot japonais qui désigne le sentiment amoureux. Il peut exprimer le désir ardent d'être avec une personne qui est absente, ou encore le chagrin d'être séparé de l'être aimé. Le sentiment associé au *koi* est un sentiment de manque, un espace en attente d'être comblé. Encore une fois, l'intervalle du *ma*, la pureté du néant se manifeste jusque dans l'art d'aimer. Il n'est pas nécessaire au Japon que l'être aimé soit présent en chair et en os, ni même qu'il appartienne au monde des vivants et certains préfèrent substituer à la réalité parfois décevante « la beauté onirique d'une projection mentale ». (Giard, p.380) Le mot *omokage* sert d'ailleurs à désigner l'image de l'absent apparu en songe ou en fantasmagorie. « Il faut vivre l'amour comme un rêve, goûter au néant d'une passion secrète ou s'éprendre d'un être toujours hors de portée afin de n'être plus que désir, un espace vide blanc, inachevé, en attente à jamais. » (Giard, p.3) Superposant à l'être aimé son double imaginaire, les Japonais mirent en place une esthétique du flou où c'est l'image qui hante l'homme de désir. Le fantôme semble alors être ancré dans la conception du sentiment amoureux. Les fantômes dans le nô sont marqués aussi par cette attente éternelle. Comme mes fantômes, Yahori et Mademoiselle, qui sont dans cette errance que provoque le manque ou l'attente éternelle d'un être cher qui ne reviendra plus.

Le caractère éphémère et changeant de l'idéal de l'amour japonais, cette importance de la distance et de l'absence dans la façon de le vivre sont au cœur de mes propres pièces. Dans l'histoire de Sam et celle de M.Yahori, il y a cet éphémère des amours naissants trop vite terminés. La jeune amoureuse Yukiko, qui placera Sam sur le chemin de M.Yahori et qui évoque aussi l'amoureuse du vieillard, a elle-même les traits d'un fantôme. Le moment furtif où Robin s'éprend passionnément de Mademoiselle est ce bref instant où l'illusion de l'amour fait croire à l'infini. Instant qui s'évanouira comme un rêve. La fulgurance de la bombe dans le récit de Sam est aussi ce symbole d'un instant éphémère, infiniment petit qui peut contenir une densité d'émotions infiniment grandes. M. Yahori dira vers la fin de la pièce : « La mort se trouve au creux d'un millième de seconde. La vie, la mort, deux choses infiniment grandes rassemblées dans l'infiniment petit... Yukiko en vie, morte, en vie... »

L'amour n'existe que dans ce mouvement qui pousse un être vers un autre, vers cet autre sans visage, ce mirage qui n'existe alors qu'en rêve. Lorsque le visage sera vu, l'illusion tombe et déjà l'amour n'existe plus. Le temps de l'amour ne dure que le temps d'une illusion. Voilà pourquoi au Japon, l'origine de l'amour, c'est le chemin. « Dans ce pays qui pose une histoire de cœur au départ de tout, la seule chose importante est d'aller à la rencontre de l'autre. Que l'autre soit mâle, femelle, végétal, animal, dieux, étoile ou fantôme, peu importe. Aucun être ne peut s'accomplir sans avoir poursuivi, sur la trace des dieux, cette quête vers l'inconnu. » (Giard, p.168)

### 2.3 Le nô et le chemin

Dans le nô, comme dans l'amour, l'expérience théâtrale vient du chemin. Sur la scène occidentale de théâtre, à l'image de la place publique, du lieu de rassemblement, quelque chose arrive. Sur la scène de nô où le pont reliant les coulisses à la scène est l'élément scénographique principal, nous ne sommes plus sur la place mais sur le chemin. Sur le chemin du nô, quelqu'un arrive. C'est l'esprit, l'apparition autour de laquelle toute la pièce se construit. Dans le nô, l'essentiel se rattache à l'expérience du passage, de la traversée incertaine des coulisses vers la scène, l'expérience du chemin qui relie le hors scène et la scène. Ce chemin, le pont, marque un territoire de l'entre-deux entre le rêve et la réalité, mais aussi entre le spectacle et la vraie vie. Les conventions mêmes de la représentation du nô jouent sur le brouillage de limites entre la scène et le hors scène, entre le temps dramatique et le temps quotidien des spectateurs, entre le personnage et l'acteur. Ainsi, les seuils entre le quotidien et le spectacle sont plus flous qu'en Occident. Pour ne donner que quelques exemples, les applaudissements qui marquent de façon très nette la fin du spectacle, sont rarement entendus dans la salle de nô. Le public aussi est plus éclairé, ce qui rend plus poreuse la frontière entre la scène et l'assistance. Cette ambiguïté est maintenue jusqu'à la fin et au-delà de la représentation puisque l'acteur qui joue le shite ne viendra pas saluer : « Le shite est le messager d'une réalité seconde qu'il n'entend pas dénoncer par son retour. Il s'en va et ne revient plus, passeur sans visage. » (Banu, 1986, p.20). Le nô cultive donc cette esthétique de l'ambiguïté où cette impression de rareté, d'éphémère, de sacré ne peut surgir que dans cette tension entre fiction et réalité, entre invisible et visible.



### 2.3.1 Le nô un art de tension de l'entre-deux

Zeami, acteur et compositeur prolifique de nô vécut dans la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, au Japon. Fils du célèbre acteur et compositeur de nô, Kan'ami, il décide de consigner par écrit les enseignements que lui a transmis son père lorsque celui-ci décède alors que Zeami n'a que 20 ans. Il regroupe alors ses principes pédagogiques sous forme de traités qui devront rester secrets et n'être livrés qu'à un seul homme par génération, soit le plus talentueux. Ces traités resteront effectivement secrets pendant plus de cinq siècles avant d'être découverts et édités en japonais au début du 20<sup>e</sup> siècle. René Sieffert traduit et commente les traités en français en 1960 et accompagne les textes d'une introduction substantielle qui nous renseigne sur le nô, ses origines, sa composition et sa scénographie.

Véritable méthode d'acteur, Zeami explique dans ces 23 traités la tradition secrète qui fait connaître la *voie* du nô (la discipline), en se servant de l'image de la fleur. Étant à la fois poète, musicien, acteur, danseur, chanteur et chorégraphe, Zeami établit des principes esthétiques et pédagogiques qui débordent largement du domaine de l'art dramatique et qui s'appliquent tout aussi bien à la peinture, l'architecture, la musique, etc. La définition du nô que risque Zeami est celle-ci (en se gardant bien d'en faire une définition trop rigide puisqu'il est conscient qu'un art figé est un art mort): « long poème chanté et mimé, généralement coupé par une ou plusieurs danses qui peuvent n'avoir aucun rapport avec le sujet. » À l'origine donc, l'essentiel du nô se trouve dans la danse et le chant, mais le rapport s'est inversé depuis au profit du texte. Le fait que Zeami soit un grand auteur de nô a probablement joué un rôle important dans cette mutation.

Réservé tout d'abord à la cour des temples, le nô garde l'influence de certains thèmes bouddhiques que l'on retrouve aussi dans les fondements de l'esthétique japonaise, notamment l'impermanence de ce monde qui permet de souligner la poignante fragilité de tout ce qui est beau. (Zeami, 1985, p.14) La plupart des nôs commencent lorsque toute action est achevée, des siècles parfois après la mort du héros, ce qui caractérise l'atmosphère du spectacle entre rêve et réalité. Site d'apparition, le nô n'a qu'un seul personnage : le shite. Littéralement celui qui agit, le shite est l'apparition. Le waki désigne celui qui se tient sur le bord et qui assiste en marge sur le côté de la scène, à l'apparition. Poète, moine ou voyageur, il est ce personnage qui erre et cette errance lui donne une « présence

médiatique » qui invite les esprits à se manifester. Il est celui qui rencontre le shite, et n'agit que pour faire parler ou avancer le shite dans son action. Cependant, au fil des siècles, le personnage du waki va prendre de l'importance; certains auteurs de nô sont des waki et vont donner plus d'espace à ces rôles. Dans mes pièces, les waki sont aussi les personnages principaux. Ils rencontrent les shite et n'agiront que pour les faire avancer dans leur récit, mais ce récit aura une incidence sur la quête des waki.

Combinatoire au profit de l'unité, une journée de nô de type classique est composée de cinq nôs et de quatre intervalles comiques (les kyogen) et peut durer de 8 à 10 heures. L'interlude comique est nécessaire pour détendre les spectateurs après les moments de tension intense installés dans le nô. Les pièces de théâtre nô, contrairement au modèle occidental du bel animal d'Aristote, ne s'acharnent pas à représenter une œuvre liée par le principe de l'unité : « On envisage le parcours d'une journée non pas selon les normes d'une cohérence, mais bien au contraire, selon celle de l'hétérogénéité apparente qui doit s'articuler dans un mouvement dont l'accélération est la loi. » (Banu, 1986, p.34). Ces éléments hétérogènes ne sont pas en fusion, mais en tension, les uns permettant l'existence de l'autre. Cette loi de l'accélération, le principe esthétique qui structure le nô, s'appelle le *Jo-Ha-Kyu*. *Jo* signifiant ouverture, *Ha*, le développement et *Kyu*, la finale. L'ouverture consiste en une exposition assez simple et directe du thème et le ton doit être agréable et le style accessible; *Ha* qui signifie émettre, disperser, est plus minutieux et détaillé, on y développe les émotions de façon plus profonde et le style peut être plus délicat; *Kyu* est la finale, c'est l'accélération, l'étourdissement : la violence des mouvements caractérise la manière. Ce principe *Jo-Ha-Kyu* structure une journée de nô (nô d'ouverture, nô de développement et nô de finale), mais aussi la pièce avec son début-milieu-fin. Les subdivisions elles-mêmes d'une pièce peuvent être analysées selon les éléments *Jo-Ha-Kyu* et ces éléments sont à leur tour construits selon le même principe jusqu'à l'intérieur même d'une réplique ou d'un mouvement décomposé de l'acteur. Zeami n'est certainement pas l'inventeur de cette notion fondamentale du nô. Elle traduit en effet un équilibre nécessaire au développement harmonieux de toute création artistique. C'est une constante du sens esthétique qu'on peut retrouver par exemple dans les haïkus.

Zeami démontre aussi comment l'acteur peut assouplir un peu ces règles pour s'adapter aux besoins du moment. Si par exemple une personne d'importance comme l'empereur arrive en retard à la représentation, l'acteur devra adapter sa façon de jouer de telle sorte que le mouvement *Jo* soit prolongé même si nous en sommes déjà au nô de développement, le *Ha*. Tout au long de ses traités, Zeami insiste sur l'adaptation de l'acteur à son public au moment de la représentation. Cela fait partie de la concordance, principe maître qui traverse les traités de Zeami. Fait intéressant, au moment où le traducteur écrit ces notes (1960), l'interprétation du nô prend en moyenne deux fois plus de temps qu'à l'époque de Zeami. La lenteur attribuée au nô serait donc bien plus contemporaine que d'origine.

### 2.3.2 La fleur et la concordance

« Ce que l'on entend par fleur, est ce qui, sur dix mille arbres, mille herbes éclos chacune en sa saison, et c'est parce que, venues à leur heure, elles sont insolites et que nous les apprécions. C'est parce qu'elle se flétrit qu'il existe une saison pour sa floraison et que par conséquent elle est insolite. » (1960, p.103). Zeami tente de circonscrire les moyens techniques pour en arriver à l'éclosion de sa fleur, image qui n'est pas sans rappeler la notion de présence que beaucoup s'acharnent à définir. La fleur pour Zeami « n'est rien d'autre que l'intéressant, l'insolite » et « l'insolite est ce qui surprend et subjugué le spectateur par sa rareté » (Zeami, 1960, p.103). Donc pour en arriver à être insolite, l'acteur doit non seulement s'être exercé aux multiples techniques de mimiques de chant et d'interprétation mais il doit connaître sa propre manière et doit pouvoir adapter son degré d'interprétation selon le public présent devant lui. C'est uniquement à son adaptation aux besoins du moment que nous reconnaissons la fleur. La fleur n'est jamais acquise, elle n'existe que dans le moment présent, dans cette concordance parfaite entre la maîtrise des moyens de l'acteur, sa manière propre et son adaptation au lieu, au moment, et à son auditoire. Voilà pourquoi la fleur est l'image qui convient à cette notion de présence : son évanescence en fait sa rareté mais aussi tout son intérêt. « Le nô, comme le disait Zeami, scelle l'alliance du diamant et du cerisier, de ce qui perdure et ne dure qu'un jour. » Comme l'image d'une coupe d'argent remplie de neige glacée. (Banu, 1986, p.191)

S'adapter aux besoins du moment peut signifier jouer des nôs d'automne lorsqu'on est en automne, jouer d'une manière plus nocturne, plus Yin lorsqu'il fait jour, et jouer d'une façon plus diurne Yang, lorsqu'il fait nuit, afin de conserver l'équilibre entre le Yin et le Yang; c'est jouer d'une façon plus délicate et détaillée devant un public de connaisseurs et de façon plus simple et directe devant un public néophyte; c'est aussi savoir faire durer un silence avant de dire une réplique cruciale afin que l'attention du public soit à son paroxysme et c'est aussi trouver un équilibre entre l'ancien et le nouveau : jouer trop de nôs insolites et délaisser les anciens, l'insolite ne sera plus insolite. « Si à l'ancien vous mêlez du nouveau, l'ancien comme le nouveau seront insolites. » Tous ces conseils découlent du principe de concordance si cher à Zeami et qui mène à la fleur. Pour en arriver à cette concordance, donc à cette adaptation constante de l'acteur ou de l'auteur avec le public et le moment présent de la représentation, il n'est point d'autre secret que l'étude quel que soit l'âge : connaissance des techniques et du répertoire, connaissance du public et connaissance de soi. C'est ainsi que naîtra l'insolite (« ce qui surprend et subjugué le spectateur par sa rareté »). Le secret est simple, mais il doit rester secret pour Zeami. « Si vous la tenez secrète, elle est la fleur. Si vous ne la teniez point secrète, elle n'est pas la fleur. » (Zeami, 1960, p.110). Si le public sait d'avance qu'il va assister à quelque chose d'insolite, même en interprétant les choses les plus insolites, l'acteur ne pourra faire naître chez le spectateur un sentiment de surprise et de rareté ainsi que toutes les émotions qui en découlent.

### 2.3.3 Le nô et l'art du détournement

La structure et les principes de l'art du nô sont venus m'aider à mettre en forme les idées et thématiques qui ont émergé lors des premiers jets d'écriture. Alors que ma première pièce est inspirée par un Japon imaginé, avec ses figures de fantômes et ses images de bombe atomique, la deuxième courte pièce emprunte beaucoup plus à la structure du nô. J'ai créé consciemment un shite et un waki, j'ai installé un pont dans l'espace et pris la structure *Jo-Ha-Kyu* pour mettre en forme le récit. Dans le cas de Sam et M. Yahori, j'ai découvert après coup que j'avais un shite (M. Yahori) et un waki (Sam). J'ai tenté de rendre le récit plus efficace en me servant du principe d'accélération *Jo-Ha-Kyu* mais le découpage en tiers n'a pas été appliqué dans ma première pièce. Au-delà des éléments simples de structure, voici

quelques éléments dramaturgiques du nô que j'ai utilisés (consciemment ou inconsciemment) pour tenter de construire des textes ouverts sur l'invisible.

« Le Japon préserve les ressources matérielles du théâtre, ressources qui par leur présence engendrent les capacités projectives des spectateurs, mais qui par leur économie échappent à l'encombrement naturaliste. Le concret ici ne décrit pas. Sa fonction est de conduire vers l'invisible. » (1986 p.69) Banu rejoint ici Sarrazac qui voit la courte forme comme une stratégie du détour pour éviter de se perdre dans une pléthore de détails qui tendent à imiter le réel. Le nô est caractérisé par l'économie de la forme et comme le rêve, il condense. La courte forme fut pour moi l'occasion de tenter de joindre l'infiniment petit et l'infiniment grand, un peu comme les haïku qui ne sont non pas un éclat mais un concentré de l'univers. En miniaturisant, j'ai tenté de concentrer l'action, dilater les secondes. Cette courte forme m'a forcé à simplifier les intrigues, garder l'essentiel, ce qui ne fut pas facile. Les récits, à cause de cette condensation de l'intrigue, ressemblent tout de même plus à un rêve étrange qu'à une chronique de la vie quotidienne.

La danse du shite est l'élément culminant de chaque nô. Je me suis inspirée du mouvement de la danse du shite pour la métamorphose de Mademoiselle dans *L'éternelle fiancée*. « Les Japonais aiment les métamorphoses » dira Agnès Giard. Ce que je retiens de ces danses de fantômes, ce sont les successions d'émotions qui se superposent, comme des pensées dans un flux de conscience. Les danses du nô sont des danses poèmes qui ne mettent pas en scène un personnage mais des sentiments. Les métamorphoses dans les contes traditionnels et dans le théâtre nô sont souvent une métaphore du désir : « système de rotation du corps qui imite les passages d'un état d'âme à l'autre par recouvrements successifs. » (Giard, 2012 p.180). Ainsi dans *L'éternelle fiancée*, la danse du shite est un condensé d'émotions changeantes, rythmé par les passages de l'ombre à la lumière, par laquelle le personnage passe pour se transformer en jeune fille. Ici, la métamorphose concerne aussi le waki, et c'est l'entrecroisé des mémoires et des émotions des deux personnages qui constitue la métamorphose. Cette vrille d'émotions est nécessaire, je crois, pour étourdir et ensorceler Robin.

#### 2.4 Acteurs-Auteurs ou écrire avec le corps

Afin de pouvoir s'adapter le plus possible au moment présent de la représentation, Zeami affirme qu'un bon acteur de nô doit être aussi un bon écrivain afin d'écrire ses propres nôs. Il peut ainsi en modifier le contenu sans en choquer l'auteur et adapter son jeu à l'humeur du public (du public de la salle et non un public intemporel). Puisque l'acteur connaît bien ses forces, il peut s'écrire un nô qui le mettra bien en valeur. Toujours dans cette idée d'équilibre et de concordance, Zeami donne un conseil intéressant aux auteurs et aux acteurs. Il insiste sur l'importance pour les acteurs de penser aux paroles pour construire leurs actions : « C'est, je le répète, en prenant appui sur les paroles du chant qu'il vous faut colorer votre manière ». Inversement pour les auteurs, il insiste sur l'importance de penser aux mouvements pour arriver à créer les paroles : « Afin de faire naître l'action du chant, il faut, au stade de la composition écrire en ayant en vue essentiellement l'allure. » (1985, p.97) Dans son article sur le détour vers l'ailleurs, Borie nous rappelle que l'un des principaux chocs entre le théâtre occidental et le théâtre oriental est la découverte d'un langage relié au corps. « Pour Brook comme pour Artaud, le choc de l'Orient révèle un corps comme source de travail : dans sa vie organique, il est un terrain commun à l'humanité entière. » (Borie 2006). On parle ici du corps en scène, ce signe matériel et concret dont parle Artaud et qui porte avec lui son double. Pour Zeami, l'importance du corps dans le processus de création ne semble pas se limiter à la scène. Toujours dans cette idée d'équilibre et de concordance, Zeami donne un conseil intéressant aux auteurs et aux acteurs. Il insiste sur l'importance pour les acteurs de penser aux paroles pour construire leurs actions : « C'est, je le répète, en prenant appui sur les paroles du chant qu'il vous faut colorer votre manière ». Inversement pour les auteurs, il insiste sur l'importance de penser aux mouvements pour arriver à créer les paroles : « Afin de faire naître l'action du chant, il faut, au stade de la composition écrire en ayant en vue essentiellement l'allure » Donc, pour l'acteur, penser le mouvement par la poésie et pour le poète, penser la poésie en action par le corps.

Du côté du romancier japonais Haruki Murakami, qui a consacré un ouvrage entier sur les liens entre la course à pied et l'acte d'écrire (*Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, 2009.), l'écriture de roman est un travail essentiellement physique. La relation à l'écriture de Murakami est concrète. Convaincu qu'il doit être en santé pour écrire, il s'astreint à une



discipline d'écriture quotidienne mais aussi de course, persuadé que sans cet entraînement il n'aurait pas la force de descendre au fond de lui pour remonter à la surface avec le matériel nécessaire pour raconter des histoires. Pour Murakami, même si l'écrivain travaille dans une immobilité apparente, sa dynamique interne est énorme. « Les écrivains endossent un équipement qu'on appelle "l'histoire" ou "le récit" et c'est ainsi vêtus qu'ils pensent, avec leur corps entier. » (Murakami, 2009, p.83). Encore une fois, Murakami utilise cette image souterraine d'où les idées doivent être remontées à la surface. J'ai moi-même intégré cette démarche physique dans ma discipline d'écriture. Concrètement, l'activité physique me servait de cadre à un semblant de routine où il m'était plus facile de me mettre à l'écriture. J'ai aussi fait le lien entre ma discipline d'acteur et celle de l'écriture en suivant presque sans savoir les conseils de Zéami, qui suggère de penser à *l'allure* des acteurs lors de l'écriture.

Cette façon qu'ont les Japonais d'impliquer le corps de l'artiste dans la démarche ne proviendrait-elle pas du principe d'unité entre le physique et le spirituel qu'évoque Artaud? Serait-ce cette unité qui favorise l'incursion du fantôme, de l'invisible et de l'inusité dans les formes d'expression de la culture japonaise? Alors ce détour vers l'Orient peut certainement enrichir non seulement un langage dramatique, mais une vision de l'homme ainsi qu'une vision du monde.

## CONCLUSION

Voir une pièce de nô, c'est aller au-devant du surnaturel. Il faut se mettre en condition pour ça, il faut mentalement aller au-devant de cette chose pour que la rencontre ait lieu. Voilà pourquoi il y a un pin sur la scène. Le pin symbolise le chemin à parcourir. Son tronc tendu vers le ciel attend et appelle le *rei*. Que ce *rei* soit Dieu, une âme ou l'être aimé, peu importe. Le chemin qui mène vers *rei* est le chemin de l'enchantement. Il mène là où les notions de vie et de mort, d'avant et d'après, d'ici et d'ailleurs n'existent plus... tous les contraires ayant été résolus.<sup>3</sup>

Le chemin vers l'enchantement qui définit aussi bien le mouvement de l'amour que l'expérience du nô pour les Japonais est sûrement la métaphore la plus juste pour nommer la démarche de ce mémoire-crédation. C'est un chemin vers l'invisible que j'ai mené lors de l'écriture de mes pièces. Je l'ai vécu dans l'attente, ou plutôt dans l'accueil de ce qui émergerait de mon inconscient, de l'ombre, de l'autre en moi. Ce voyage vers l'esthétique du Japon a agi comme vecteur d'invisible. Le réalisme magique d'Haruki Murakami m'a aidée à tisser des liens entre l'ombre et la quête d'identité de mes personnages. La tension entre le clair et l'obscur évoquée par Tanizaki m'a permis de mettre en forme mes perceptions sur l'ambiguïté du rêve et de la réalité, de la vie et de la mort. Les conceptions japonaises du temps et de l'amour m'ont fait comprendre ma fascination pour la proximité entre l'amour et l'éphémère, l'amour et la mort, l'amour et l'infini. Même si plusieurs aspects du théâtre nô demeurent pour moi encore hermétiques, certains éléments sont venus valider mes choix. La courte forme, la précision des intentions dans la relation du waki et du shite, la structure dotée d'un mouvement vers l'accélération pour maintenir un intérêt et faciliter le développement du thème sont issus de ce genre théâtral. C'est donc sur le chemin de ce pin japonais que j'ai trouvé les outils pour structurer mes créations et traduire en langage dramatique mon chaos intérieur.

---

<sup>3</sup> Agnès Giard, p. 21, d'après un entretien réalisé avec Yoshifumi Takeda.



Ce détour vers l'autre a provoqué une révélation, ou mieux, une *re-connaissance*. Je peux donc affirmer que ce pas de côté qu'évoque Sarrazac ou encore ce reflet dans un miroir dont parle Calvino, m'ont permis de plonger au cœur d'une parole personnelle tout en ayant l'impression qu'elle ne m'appartient pas. Ceci a certainement allégé l'acte d'écrire tout en révélant une partie de moi-même difficilement accessible mais nécessaire à l'écriture. Animer le détour vers l'étranger, pour un meilleur retour à soi. Une meilleure *re-connaissance* semble être une part importante de ce que j'ai découvert lors de ce projet de création. Mes pièces n'ont pas subi l'épreuve de la scène et j'aurai sûrement l'occasion de modifier des éléments si elles devaient être jouées. Cependant, ce que j'y vois, tant dans la forme que dans les thématiques et les relations entre les personnages, est représentatif du chemin que j'ai parcouru : entre l'ici et le Japon, entre le familier et l'étranger, entre la lumière et l'ombre.

La notion de l'ambiguïté a créé un pont entre l'invisible et sa place dans l'écriture dramatique. Ce mot clé a tissé des liens entre Brecht, Sarrazac et les dramaturgies à l'épreuve du fantôme évoquées par Borie. Les fondements de l'esthétique japonaise, les notions d'intervalle et de néant énoncées par Tanizaki et son éloge de l'ombre, le réalisme magique d'Haruki Murakami et finalement le nô et ses acteurs fantômes qui ne reviennent pas saluer ont aussi dynamisé ces liens. L'ambiguïté qui désigne ce fragile équilibre entre ce qu'on considère réel ou irréel, visible ou invisible, a aussi mis un mot sur une facette du prisme à travers lequel j'observe le monde qui m'entoure et que j'ai voulu traduire dans mes pièces. Cette façon intime de ressentir la réalité m'a été révélée lors de l'écriture et je peux dire aujourd'hui qu'elle fut à l'origine de mon théâtre à l'épreuve du fantôme.

En écrivant mes courtes pièces, je revendique ce besoin de dialoguer avec les morts, avec ce qui est plus grand que nous, ce qui nous dépasse. En introduisant l'ambiguïté et son fragile équilibre, j'ai voulu insister sur la mouvance des choses, sur l'éphémère, sur l'inconnu. Pour créer un théâtre à l'épreuve du fantôme, l'auteur comme l'acteur et le spectateur doit faire ce chemin vers le pin de l'enchantement et se mettre en état pour accueillir l'invisible. Le manque d'humilité ou d'intérêt par rapport au mystère dans lequel nous évoluons tous les jours me foudroie et peut-être, ai-je envie de créer un peu de doute pour casser l'arrogance aveugle dont je suis témoin. Faudra-t-il éteindre les lumières pour se rappeler que nous vivons aussi dans l'obscurité et que cette obscurité n'est pas vide? Ce retour de l'ombre nous

rapprochera-t-il de nos morts avec qui le dialogue fut si important durant une grande partie de l'histoire du théâtre occidental ? Pour retrouver un théâtre comme territoire de dialogue avec les morts, faudra-t-il remettre les cimetières au cœur des cités comme le souhaitait tant Genet ? Robert Lepage, qui a lui aussi fait des détours vers l'Asie, et qui semble accroc aux *épiphanies* et aux *synchronicités célestes*, se définit comme un genre de prospecteur de miracles qu'il met en scène dans ses spectacles. En évoquant les hasards troublants qui furent à la genèse de ses créations, Robert Lepage avoue croire aux miracles, au pouvoir des mots et au mystère. « Les gens ont le choix de vivre une vie avec ou sans poésie. La vie avec la poésie est beaucoup plus endurable, je pense, et beaucoup plus stimulante. C'est pour ça que j'ai l'impression qu'il faut que les gens soient plus curieux; pas que les gens croient à ces choses-là mais qu'ils s'intéressent à ça. Le mystère, c'est la plus grande chose. » (2008, p.200) Moi, j'ajouterais que la réalité est beaucoup plus complète, aussi, avec sa part d'invisible.

## BIBLIOGRAPHIE

### **Théâtre et dramaturgie**

- Beaulne, M. (2004). *Le passeur d'âmes. Genèse et métaphysique d'une écriture scénique*. Ottawa : Lemeac.
- Borie, M. (1997). *Le théâtre ou le fantôme qui doute*. Arles : Actes sud.
- Borie, M. (2006). L'ailleurs, tremplin pour un langage renouvelé Artaud et Brook, Grotowski, Le Living, Barba, Mnouchkine. Dans B. Debroux, et J.-M. Adolphe, *Aller vers l'ailleurs : Territoires et voyages* (p. 10-15). Bruxelles : Alternatives théâtrales.
- Bureau, S. et Lepage, R. (2008). *Stephan Bureau rencontre Robert Lepage*. Verdun : Amérik Média.
- Craig, E. G. (1999). *De l'art du théâtre*. Belfort : Circé. (Original publié en 1911)
- Dessons, Gérard. (2005). *Maeterlinck et le théâtre du poème*. Paris: Laurence Teper.
- Danan, J. et Ryngaert, J-P. (2002). Écritures dramatiques contemporaines, l'avenir d'une crise. *Études théâtrales*, (24).
- Genet, J. (1990). *Fragments... et autres textes*. Paris : Gallimard.
- Lehmann, H.T. (2002). *Le théâtre postdramatique*. (P.H. Ledru, trad.). Paris : L'Arche. (Original paru en 1999).
- Plana, M. (2004). *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal.
- Sarrazac, J-P. (1981). *L'avenir du drame: Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : L'Aire.
- Sarrazac, J-P. (2001). *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Louvain-la-Neuve : Études théâtrales.
- Sarrazac, J-P. (2002). *La parabole, ou, l'enfance du théâtre*. Berfort : Circé.
- Sarrazac, J-P. (2004). *Jeux de rêve et autres détours*. Belval : Circé.

### Écritures contemporaines

- Calvino, I. (1989). *Les leçons américaines : aide mémoire pour le prochain millénaire*. (Y. Hersant, trad.). Paris : Gallimard.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1965).
- Huston, N. (2008). *L'espèce fabulatrice*. Paris : Actes sud.

### Fantastique

- Caillois, R. (1965). *Au Coeur du fantastique*. Paris : Gallimard.
- Fergombé, A. P. et Huftier, A. (2005). *Théâtre et fantastique, une autre scène du vivant*. Paris : Kimé.
- Malrieu, J. (1992). *Le fantastique*. Paris : Hachette.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- Vax, L. (1965). *La séduction de l'étrange*. Paris : Presses universitaires de France.

### Japon : esthétique et culture

- Atlan, C. et Bianu, Z. (2002). *Haïku. Anthologie du poème court japonais*. Paris : Gallimard.
- Banu, G. (1986). *L'acteur qui ne revient pas*. Paris : Aubier.
- Banu G. (1985). Fragment d'un discours sur le théâtre japonais. Dans D. De Bruycker, *Le butô et ses fantômes* (p. 16-21). Bruxelles : Alternatives théâtrales.
- Barba, E. et Savarese N. (1985). *Anatomie de l'acteur*. (E. Deschamps-Pria, trad.). Cazilhac : Bouffonneries contrastes.
- Basho, M., Issa, K. et Shiki, M. (2009) *L'Art du Haïku. Pour une philosophie de l'instant*. (V. Brochard. trad.). Paris : Belfond.
- Giard, A. (2012). *Les histoires d'amour au Japon. Des mythes fondateurs aux fables contemporaines*. Glénat : Grenoble.
- Martin, J.C. (9e éd. 2008). *Memento et dictionnaire des Kanji: 1945 kanji usuels japonais*. Paris: Fransorient.
- Masakatsu., G. (1985). L'Esthétique de la danse japonaise. Dans D. De Bruycker, *Le butô et ses fantômes* (p. 11-12). Bruxelles : Alternatives théâtrales.

- Mishima, Y. (...) *Cinq Nô modernes*. (M. Yourcenar, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1956).
- Mishima, Y. (1984). *L'arbre des tropiques tragédie en trois actes*. (A. P. de Mandiargues, trad.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1960).
- Nakasawa, K. (vol.1). (2005), *Gen d'Hiroshima*. (K. Miyoshi et Zouzoukovsky, trad.). Paris : Vertige Graphic
- Nakasawa, K. (vol.2). (2005), *Gen d'Hiroshima*. (K. Miyoshi et Zouzoukovsky, trad.). Paris : Vertige Graphic
- Sûichi, K. (2009). *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. (C. Sabouret, trad.). Paris : CNRS. (Original publié en 2007).
- Tanizaki, J. (2011). *Éloge de l'ombre*. (R. Sieffert, trad., nouv. éd.). Lagrasse : Verdier. (Original publié en 1978).
- Zeami. (1985). *La tradition secrète du nô ; suivie de Une journée de nô*. (R. Sieffert, trad., nouv. éd.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1960).

### **Haruki Murakami**

- Brockes, E. (2012). Grand entretien, Haruki Murakami. *Le Magazine littéraire*, 517, 90-94.
- Fisher, S. (2000). An Allegory of Return: Murakami Haruki's *The Wind-Up Bird Chronicle*. *In Comparative Literature Studies*, 37(2), 155-170.
- Jouffroy, A. (1994). Préface : Au delà de la fin des temps. *Dans La fin des temps*, Haruki Murakami. Paris : Seuil.
- Murakami, H. (2001). *Chronique de l'oiseau à ressort*. (C. Atlan et K. Chesneau, trad.). Paris : Seuil. (Original publié en 1994).
- Murakami, H. (2006). *Kafka sur le rivage*. (C. Atlan, trad.). Paris : Belfond. (Original publié en 2003).
- Murakami, H. (2009). *Autoportrait d'un auteur en coureur de fond*. (H. Morita, trad.). Paris : Belfond. (Original publié en 2007).
- Murakami, H. (2010). *Sommeil*. (C. Atlan, trad.). Paris : Belfond. (Original publié en 2003).
- Oddvick, M. (2002). *Murakami Haruki & magical realism. A look at the psyche of modern Japan*. Tokyo: Waseda university.
- Rubin, J. (2001). *Murakami Haruki 1949-. Modern japanese writers*. New York : Auteur.

Strecher, Matthew C. (été 1999). Magical realism and the search for identity in the fiction of Haruki Murakami. *The Journal of Japanese studies*, 25(2), 263-298.

**Autres ouvrages consultés**

Laplantine, F. et Nouss, A. (1977). *Le métissage : un exposé pour comprendre ; un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion.

Freud, S. (1988). *Sur le rêve*. (C. Heim trad., nouv. éd.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1901).